



**Rodrigo de Moura e Cunha**

**Memória dos Ressentimentos  
A Luta Armada através do Cinema brasileiro dos  
anos 1980 e 1990**

**Dissertação de Mestrado**

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em História Social da Cultura do Departamento de História da PUC-Rio.

Orientador: Prof. Luís Reznik

Rio de Janeiro  
Setembro de 2006

# **Livros Grátis**

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.



**Rodrigo de Moura e Cunha**

**Memória dos Ressentimentos  
A Luta Armada através do Cinema brasileiro dos  
anos 1980 e 1990**

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em História Social da Cultura do Departamento de História do Centro de Ciências Sociais da PUC-Rio. Aprovada pela Comissão Examinadora abaixo assinada.

**Prof. Luís Reznik**

Orientador  
Departamento de História  
PUC-Rio

**Prof. Márcia de Almeida Gonçalves**

Departamento de História  
PUC-Rio

**Prof. Ana Maria Jacó-Vilela**

Departamento de Psicologia Social  
UERJ

**Prof. João Pontes Nogueira**

Vice-Decano de Pós-Graduação do Centro de Ciências Sociais  
PUC-Rio

Rio de Janeiro, 06 de setembro de 2006

Todos os direitos reservados. É proibida a reprodução total ou parcial do trabalho sem autorização da universidade, do autor e do orientador.

### **Rodrigo de Moura e Cunha**

Graduou-se em História pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), em 2003. Foi bolsista de Iniciação Científica na Graduação, trabalhando no Projeto “Petróleo e Nacionalismo”. Participou de Simpósios e Seminários. Possui experiência na área de História, com ênfase em História do Brasil Republicano, atuando principalmente com os seguintes temas: memória da luta armada, ditadura e cinema.

#### Ficha Catalográfica

Cunha, Rodrigo de Moura e

Memória dos ressentimentos : a luta armada através do cinema brasileiro dos anos 1980 e 1990 / Rodrigo de Moura e Cunha ; orientador: Luís Reznik. – 2006.

130 f. : il. ; 30 cm

Dissertação (Mestrado em História)–Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006.

Inclui bibliografia

1. História – Teses. 2. Memória da luta armada. 3. Ressentimento. 4. Cinema. I. Reznik, Luis. II. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Departamento de História. III. Título.

CDD: 900

À memória daqueles que lutaram e viveram  
*de dentro para fora.*

## Agradecimentos

Ao professor Luís Reznik, que pacientemente orientou este trabalho, pelas reflexões críticas, pelo apoio, crédito e confiança durante todo o mestrado, inclusive nas horas das escolhas mais difíceis, como quando defini o tema da presente pesquisa, o meu profundo agradecimento.

À Angelissa Tatyane, minha eterna namorada.

À minha família, pelo carinho e compreensão nos momentos conturbados.

À CAPES por financiar esta pesquisa.

## Resumo

Cunha, Rodrigo de Moura e; Reznik, Luís. **Memória dos Ressentimentos. A Luta Armada através do Cinema brasileiro dos anos 1980 e 1990.** Rio de Janeiro, 2006. 130p. Dissertação de Mestrado – Departamento de História, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

A ditadura civil-militar e a luta armada funcionaram como tema e cenário para uma significativa produção cinematográfica no período pós-abertura política, marcando de forma expressiva a cultura nos anos oitenta e noventa. Através de filmes realizados durante estes anos, a memória da luta armada foi sendo construída e disputada. A criação e atuação das organizações armadas de esquerda marcará indelevelmente aquele ano, assim como os anos subsequentes de uma ditadura que tinha no apoio e cumplicidade de amplos setores sociais, um de seus pilares de sustentação. O fim da ditadura, anunciado em 1979 com a Anistia, e a retomada do regime democrático, marcado pela eleição de Tancredo Neves no Colégio Eleitoral em 1985, trouxeram uma profunda transformação de valores na chamada geração de 68. A ditadura civil-militar, a luta armada, a repressão, o exílio, a Anistia, a volta para o Brasil e a abertura *lenta, segura e gradual* estão na esteira de um universo de eventos que fornecerão elementos políticos, ideológicos, mas, sobretudo afetivos para aqueles que se debruçam sobre a construção desta memória. Neste sentido, o tema da presente dissertação abarca a análise de dois importantes filmes: *Que bom te ver viva* (Lúcia Murat, 1989) e *O que é isso, companheiro?* (Bruno Barreto, 1997). Cada um dos títulos analisados ajuda a explicar, a seu modo, como foi se construindo a memória da luta armada nestas duas décadas, e de que modo esta memória se relaciona com um afeto como o ressentimento, sua faceta reveladora dos caminhos possíveis, impossíveis, pensáveis, impensáveis do lembrar e esquecer. A partir de seus próprios refletores e prismas, cada filme adota uma forma de tratar dos ressentimentos da memória e da memória dos ressentimentos.

## Palavras-chave

Memória da Luta Armada; Ressentimento; Cinema brasileiro.

## Abstract

Cunha, Rodrigo de Moura e; Reznik, Luís (Advisor). **Memory of the Resentments. The Armed Revolt through the Brazilian Cinema of the 80's and 90's.** Rio de Janeiro, 2006. 130p. MSc. Dissertation – Departamento de História, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

The civilian-military dictatorship and the armed revolt that had an outbreak in Brazil from the year of 1964 on, worked as theme and scenery for a meaningful cinematographic production in the period of a political post-opening marking in an expressive way the culture of the 80's and 90's. Through videos produced throughout these years, the memory of the armed revolt was being built, defended and disputed. The creation and the performance of the leftist armed organization marked that year like any other ever did as well as the following years of the dictatorship that had in the support and alliance of vast social sectors one of its major sponsors. The end of the dictatorship announced in 1979, along with the Amnesty and the reestablishment of the democracy marked by the election of Tancredo Neves in the Electoral College in 1985 provoked a profound transformation of values in the nominated 68-generation. The civilian-military dictatorship, the armed revolt, the repression, the exile, the Amnesty, the return to Brazil and the slow, secure and gradual opening are fundamental items of this universe of transformations that will supply political and ideological elements, but most significantly sentimental elements for the ones that enjoy the history of the construction of those memories. Based on that, the theme of this paper comprises the analysis of two important movies: *Que bom te ver viva* (Lúcia Murat, 1989) and *O que é isso companheiro?* (Bruno Barreto, 1987). Each movie analyzed independently contribute to explain, in your own particular way, how the memory of the armed revolt was built in those two decades and how this memory relates to feelings such as resentment, its revealing feature of possible, impossible, thinkable and unthinkable paths of remembering and forgetting. Based on your own reflectors and prisms, each movie adopts a way of treating the resentment of the memory and the memory of the resentment.

## Keywords

Memory of the Armed Revolt; Resentment; Brazilian Cinema.

## Sumário

1. Introdução	11
1.1. O Baú da Memória	12
2. Memória e Ressentimento	23
2.1. Os Ressentimentos da memória	24
2.2. A memória dos Ressentimentos	36
3. <i>Que bom te ver viva</i> – Memória Testemunhal	47
4. <i>O que é isso, companheiro?</i> A luta pela apropriação da memória	73
4.1. Considerações sobre a historiografia da luta armada	76
4.2. Tempo e Ressentimento	87
4.3. A luta pela apropriação da memória	98
4.4. A estética do ressentimento	111
4.5. Reconhecimento e verdade	115
5. Conclusão	122
6. Referências Bibliográficas	125

## Lista de Figuras

Angelus Novus	71
Cartaz do filme <i>Que bom te ver viva</i>	72
Imagens do filme <i>Que bom te ver viva</i>	72
Cartazes do filme <i>O que é isso, companheiro?</i>	120
Imagens do filme <i>O que é isso, companheiro?</i>	121

*O tempo...o tempo...Esse algoz às vezes suave, às vezes mais terrível. Demônio absoluto conferindo qualidade a todas as coisas. É ele ainda hoje e sempre quem decide. É por isso a quem me curvo cheio de medo e erguido em suspense me perguntando: qual o momento preciso da transposição? Que instante? Que instante terrível é esse que marca o salto? Que massa de vento? Que fundo de espaço concorrem para levar ao limite? O limite em que as coisas, já desprovidas de vibração, deixam de ser simplesmente vida na corrente do dia-a-dia, para ser vida nos subterrâneos da memória.*

Raduan Nassar, *Lavoura Arcaica*

# 1 Introdução

Dizei-me: de que pode falar um homem decente,  
com o máximo de prazer?

Resposta: de si mesmo.

Então, também vou falar de mim.

(Fiódor Dostoiévski, Memórias do Subsolo)

Esta dissertação tem como objeto de pesquisa a análise da memória da luta armada através do cinema produzido no Brasil a partir do fim da ditadura, anunciado em 1979 com a Anistia. Como vem sendo construída esta memória nas últimas décadas? Quais os *lugares*<sup>1</sup> privilegiados de construção e articulação desta memória? Que sentimentos funcionam como verdadeiros filtros desta memória, selecionando, priorizando e motivando o que pode e o que não pode, o que quer e o que não quer ser lembrado / esquecido?

Qualquer memória, seja individual ou coletiva, irá irremediavelmente lidar com o contínuo e o descontínuo, vitórias e derrotas, força e fraqueza, virtudes e defeitos. É esta dualidade intrínseca a memória que a torna complexa e capaz de abarcar temas conflitantes como o são os terrenos do afeto e do político. Neste aspecto, o desejo é desdobrar, deslocar e redimensionar o tema. Este tema que tem uma *segunda pele*<sup>2</sup>, uma terceira, uma quarta... A memória é assim, ela é constituída de múltiplas camadas de pele, múltipla experiência, múltiplos sentimentos. Neste sentido, procuro ao longo de toda a pesquisa não conceber a memória como uma narrativa coerente, feita essencialmente de continuidades e

---

<sup>1</sup>NORA, P. “Les lieux de mémoire”. In: *Entre mémoire et histoire – La problématique des lieux*. Para Nora, assistimos hoje ao fim das “sociedades-memórias”, e o que evidenciamos hoje como uma revalorização retórica da memória (o *boom* da história oral, das biografias e autobiografias; a obsessão comemorativa que tomou conta de todas as sociedades contemporâneas nas últimas décadas do século XX; o acúmulo de falas de memória, o direito e o dever de memória reivindicados por inúmeros grupos sociais e políticos) esconde, na verdade, um vazio. “Fala-se tanto de memória precisamente porque ela não existe mais.” Para Nora, a memória encontra-se, assim, prisioneira da história ou encurralada nos domínios do privado e do íntimo, transformou-se em objeto e trama da história, em *memória historicizada*. É neste sentido que Pierre Nora nos fala em *lugares de memória*. Se toda memória hoje em dia é uma memória exilada que busca refúgio na história, restam-lhe, assim, os *lugares de memória* como seu grande testemunho.

<sup>2</sup>BERGSTEIN, L. “Segunda pele”. In NASCIMENTO, E. (org.) *Jacques Derrida: pensar a desconstrução*. Neste texto, a artista plástica Lena Bergstein faz alusão ao caráter afetivo da memória; a memória é associada ao processo criativo, atravessada por múltiplas costuras, peles, sentimentos, numa palavra, tessitura.

talvez, com isso, cedendo a uma ilusão retórica<sup>3</sup>. A proposta, pelo contrário, é tomar o tema da memória privilegiando seu caráter fragmentário, descontínuo e espontâneo, numa palavra, afetivo. Memória feita de sentimentos e ressentimentos, memória feita de experiências e expectativas. Que caminho tomar?

## 1.1 O Baú da Memória

Alice – Como eu faço para sair daqui?  
Coelho – Isto depende muito de onde você quer chegar.  
(Lewis Carrol – Alice no país das maravilhas)

Remexendo meu *baú da memória*, pude lembrar que o desejo (desejo que tem a sua historicidade) de trabalhar com a memória da luta armada surgiu como possibilidade de pesquisa já no período da graduação em História, na UERJ, ocasião em que realizei um trabalho sobre o filme *O que é isso, companheiro?*(1997), do cineasta Bruno Barreto. De lá para cá, o desejo amadureceu, ganhou contornos próprios e passou a ocupar um lugar importante na vida do historiador.

Vasculhando mais fundo o mesmo *baú*, encontro o livro *Versões e ficções: o seqüestro da história*<sup>4</sup>, de 1996. O livro é uma coletânea de artigos e depoimentos de intelectuais e ex-militantes de esquerda que sentiram a necessidade de expressar o seu ponto de vista e questionar tanto a versão autorizada pelo jornalista e ex-militante Fernando Gabeira em seu livro intitulado *O que é isso, companheiro?*, de 1979, como, e principalmente, a versão projetada na tela de cinema pelo filme homônimo de Bruno Barreto, de 1997. São versões sobre o seqüestro do embaixador americano Charles Elbrick, realizado pela organização de esquerda armada Movimento Revolucionário 8 de outubro, o MR-

<sup>3</sup> BOURDIEU, P. “A ilusão biográfica”. In FERREIRA, M. M. AMADO, J. (orgs). *Usos e abusos da história oral*. Nas palavras de Bourdieu, “produzir uma história de vida, tratar a vida como uma história, isto é, como a narrativa coerente de uma seqüência significativa e coordenada de eventos, talvez seja ceder a uma ilusão retórica, a uma representação comum da existência que toda uma tradição literária não deixou e não deixa de reforçar”, p. 185. “Tentar compreender uma vida como uma série única e, por si só, suficiente de acontecimentos sucessivos, sem outra vinculação que a ligação a um ‘sujeito’ cuja única constância é o nome próprio, é quase tão absurdo quanto tentar explicar um trajeto no metrô sem levar em conta a estrutura da rede, isto é, a matriz das relações objetivas entre as diversas estações”, p. 190.

<sup>4</sup> *Versões e ficções: o seqüestro da história*.

8. O seqüestro ocorreu no mês de setembro do ano de 1969 e foi um marco na trajetória das esquerdas armadas durante os anos de ditadura. Os autores do livro queriam demonstrar suas discordâncias e, de modo geral, o que se lê é uma profunda crítica direcionada principalmente ao filme de Bruno Barreto que teria “banalizado” e “amenizado” a memória da luta armada no Brasil.

Os críticos que deram origem ao livro começam por apontar os erros factuais cometidos pela adaptação de Bruno Barreto, mas não é nisso que se fincam. O que atravessa os depoimentos como um todo parece ser um sentimento profundo de ultraje que não se resolveria com a correção dos erros. Ao modificar deliberadamente os acontecimentos, o filme distorceria não apenas os fatos, mas algo de mais sagrado que haveria por debaixo de todos eles, como se produzisse um entendimento distorcido daquele período, ofendendo assim a memória dos guerrilheiros ou, pelo menos, oferecendo de todos eles uma visão no mínimo injusta.

Dentre os autores do livro, dois acabaram redefinindo, motivando e lapidando aquele desejo primevo: Daniel Aarão Reis Filho (historiador e ex-militante político) e Marcelo Ridenti (sociólogo). Para além da crítica ao filme de Bruno Barreto, estes autores levantam questões inovadoras referente à historiografia da luta armada e dos anos de ditadura. As questões teóricas e metodológicas levantadas por Daniel Aarão<sup>5</sup> e Marcelo Ridenti<sup>6</sup> em outros trabalhos trazem consigo um debate fecundo entre memória e história; em muitos aspectos, subjaz às hipóteses defendidas por estes dois autores (algumas concordantes, outras discordantes) uma insatisfação com certa forma consagrada pela historiografia de percorrer o tema da luta armada.

Nestes termos, a problemática levantada ao longo de toda esta dissertação pode ser resumida na seguinte sentença: **a questão da memória relacionada aos (res)sentimentos, surgida em meio a uma insatisfação com certa forma consagrada de percorrer a historiografia da luta armada.** O tema deste projeto, portanto, me leva a refletir sobre três conceitos – ressentimento, história e memória – e sugere o estudo das relações tecidas entre eles. A tarefa proposta é desdobrar o elo estabelecido entre estes três conceitos em múltiplas direções: a das relações entre os afetos e o político; entre os sujeitos individuais,

---

<sup>5</sup> REIS FILHO, D. A. *A revolução faltou ao encontro: os comunistas no Brasil.*

<sup>6</sup> RIDENTI, M. *O fantasma da revolução brasileira.*

sua afetividade e as práticas sociais; a da construção de identidades pessoais, de grupos, de geração e de nação, identidades densamente alimentadas, cultivadas e acalentadas por cargas afetivas; a das construções intelectuais de ampla acolhida pelo público, aprisionadoras do subversivo ato de divergir.

As críticas que o filme de Bruno Barreto recebeu chamaram minha atenção para a complexidade presente na questão da memória da luta armada. Percorrendo a historiografia do tema, intrigou-me a maneira pela qual a história se assenhoreou desta *incômoda memória*<sup>7</sup>. Que incômoda memória é esta da qual nos fala o historiador e ex-militante Daniel Aarão Reis Filho?

Reis Filho refere-se ao fato de que a memória da ditadura civil-militar no Brasil vir sendo construída através de uma ruptura entre o passado e o presente. Segundo o autor, tal ruptura é expressa, sobretudo, numa recusa por parte daqueles que constroem esta memória em reconhecer os elos de identidade entre parcelas significativas da sociedade civil e o governo militar que tomou o poder em 1964. O *incômodo* constitutivo na construção da memória da ditadura, e, conseqüentemente, da memória da luta armada, seria expresso na existência deste hiato, desta ruptura, desta carência de sentido que estaria na base da promoção de uma memória marcada pela *conciliação*.

Para o autor, foi preciso amaldiçoar a ditadura, foi preciso construir uma memória em que ela aparecesse como objeto de desprezo, de repulsa, de escárnio. Assim, as memórias da ditadura e da luta armada foram sendo construídas em bases simplificadas, maniqueístas: de um lado a ditadura como um *corpo estranho*, sem vínculos com grupos políticos, apenas comandada pelos militares, “estúpidos”, “reacionários” e “burros”. De outro lado, a vítima - a *sociedade democrática*: as classes médias, os trabalhadores, a população humilde, a Igreja, etc. Daí Reis Filho, ele mesmo ex-militante das esquerdas armadas<sup>8</sup>, falar numa memória silenciada, ofendida, amenizada.

Como se fosse preciso apagar, silenciar, ou mesmo, recalcar aspectos decisivos do passado para seguir em frente. No mesmo movimento, tal

<sup>7</sup> REIS FILHO, D. A. “Ditadura militar, esquerdas e sociedade no Brasil”. Especial para *Gramsci e o Brasil*, UFF, 2000. Disponível em: <http://www.artnet.com.br/gramsci/arquiv148.htm>.

<sup>8</sup> O atual historiador da Universidade Federal Fluminense Daniel Aarão Reis Filho foi, durante os anos de ditadura, dirigente da organização de esquerda armada MR-8 (Movimento Revolucionário 8 de Outubro). Foi o MR-8 que seqüestrou o embaixador americano Charles Elbrick em 1969, episódio retratado no filme de Bruno Barreto *O que é isso, companheiro?* Reis Filho foi preso e, em 1970, partiu para o exílio junto com outros presos políticos trocados pelo embaixador alemão.

apagamento, tal ruptura entre passado e presente, coloca na penumbra importantes aspectos, importantes escolhas e decisões de parcelas significativas da sociedade brasileira num passado recente. Assim, segundo Daniel, tal memória adquiriu uma arquitetura simplificada: “de um lado a ditadura, o reino da exceção, os chamados *anos de chumbo*. De outro lado, a nova república, regida pela Lei, a sociedade democrática”.<sup>9</sup>

Reis Filho destaca dois pontos fundamentais para falar da luta armada e dos anos de ditadura, pontos que, no entanto, vem sendo esquecidos, silenciados e desfigurados pela versão que se tornou hegemônica acerca deste tema complexo de nossa história recente, são eles:

1º A dificuldade em reconhecer as relações de identidade, cumplicidade e apoio de parcela significativa da população com o projeto político vitorioso em 1964.

2º A dificuldade em enfrentar a luta armada como uma opção de partes das esquerdas, assim como de explicar o isolamento para o qual a luta armada caminhou e foi derrotada.

Em recente entrevista concedida à Revista de História da Biblioteca Nacional, o autor revela:

A sociedade brasileira tem que olhar para si mesma, tem que olhar para as suas tradições autoritárias e conservadoras, que permitiram que uma ditadura fosse instalada no Brasil praticamente sem um tiro, e saísse sem, praticamente, levar uma pedrada. Você tem aí um quadro de relações complexas que precisam ser compreendidas.<sup>10</sup>

Portanto, a hipótese defendida é a de que a memória da luta armada foi sendo construída, no processo da luta pela Anistia, através de versões conciliadoras. Neste sentido, rejeita as construções que tendem a configurar as esquerdas revolucionárias como o braço armado da resistência democrática à ditadura. A própria idéia de *resistência* à ditadura é contestada pelo autor de *A revolução faltou ao encontro – os comunistas no Brasil*. Dentro destas versões conciliadoras, a luta armada seria um movimento de resistência à ditadura, movimento que procurava restabelecer a democracia violada em 64 e não um

<sup>9</sup> REIS FILHO, D. A. “Ditadura militar, esquerdas e sociedade no Brasil”. Especial para *Gramsci e o Brasil*, UFF, 2000. Disponível em: <http://www.artnet.com.br/gramsci/arquiv148.htm>

<sup>10</sup> Id. Entrevista concedida à Revista de História da Biblioteca Nacional. Ano 1, nº 3, setembro de 2005, pg. 46.

projeto político alternativo (socialista) para o Brasil. Assim houve resistência por parte de todos e o isolamento da luta armada em relação à sociedade ocorreu não porque esta não se identificava com o projeto daquela, mas porque à sociedade, submetida à força da repressão, coube resistir dentro do possível, dentro de um certo limite que não atingia as vias da luta armada.

É interessante observar que a tese de Reis Filho da existência de uma memória conciliada com a ditadura, que vem se tornando através de livros e filmes a versão hegemônica, permite pensar o tema dos ressentimentos na construção desta memória. Isto porque, vai se apostando numa memória de vítimas, numa memória em que as narrativas vão se constituindo numa fabulação maniqueísta, simplificando a complexidade do que foi a luta armada em termos de um confronto entre os bons e os malvados, ou entre algozes cruéis e vítimas inocentes: de um lado os militares, do outro a sociedade civil. Como veremos no terceiro e último capítulo, tal *memória conciliada* encontra num afeto como o ressentimento importantes meios de expressão. Os ressentimentos fazem parte de uma dura disputa pela apropriação da memória. No caso da *memória conciliada* estão entre suas causas e seus efeitos.

É causa na medida em que é expressão de uma *cultura política*<sup>11</sup>, disseminada na sociedade brasileira, que aposta na recusa da memória do desagravo com vistas a não parecer ressentido diante de um mundo desenvolvido idealizado e invejado. Isso, em parte, explicaria a enorme receptividade que a *memória conciliada* teve nas últimas décadas. Em outras palavras, o ressentimento como expressão do compromisso do brasileiro em parecer, aos olhos do Primeiro Mundo, um país festivo, alegre e sem grandes conflitos sociais e políticos em sua história. Na esteira deste compromisso, o que há é uma recusa,

---

<sup>11</sup> O conceito de cultura política será utilizado a partir da formulação de Serge Berstein. Segundo o autor, a cultura política supre, ao mesmo tempo, uma leitura comum do passado e uma projeção no futuro vivida em conjunto. Refere-se a uma espécie de código e de um conjunto de referentes, formalizados no seio de um partido ou, mais largamente difundidos no seio de uma família ou de uma tradição políticas. Neste sentido, ao falarmos de uma cultura política na sociedade brasileira, não propomos a idéia, equivocada, de que haveria uma cultura política “nacional”, mas, pelo contrário, de conceber a existência no interior da sociedade brasileira de uma pluralidade de culturas políticas, com zonas de abrangência que correspondem à área dos valores partilhados. Nas palavras de Serge Berstein: “Se num dado momento da história, essa área dos valores partilhados se mostra bastante ampla, temos então uma cultura política dominante que faz inflectir pouco ou muito a maior parte das outras culturas políticas contemporâneas”, BERSTEIN, Serge. “A cultura política”. In. RIOUX, J. P. SIRINELLI, J. F. (orgs). *Para uma História Cultural*, p. 354. Portanto, o termo cultura política não será utilizado como uma chave universal, o que levaria a uma explicação unívoca do processo histórico, mas como uma grelha de análise, um instrumento de leitura do político e social.

uma rejeição da memória, um abandono de qualquer projeto de reparação de injustiças passadas. O ressentimento esconde-se justamente nas formações reativas do esquecimento apressado. A *memória conciliada*, neste caso, é mais do que um esquecimento apressado, é uma forma de evitar que a ditadura seja associada às escolhas daqueles que a apoiaram e que permitiram que ela vigorasse ao longo de duas décadas. Como no ressentimento, é uma forma de se colocar sempre em posição de vítima inocente de uma injustiça passada, mesmo que para isso tenha que inventar tal posição. De qualquer forma, o que percebemos transparecer na enorme receptividade que a *memória conciliada* teve nas últimas décadas é uma recusa daqueles que apoiaram a ditadura em responsabilizar-se por suas escolhas. Como veremos ao longo de toda a dissertação, o que o ressentido não arrisca, acima de tudo, é seu narcisismo. E é isto que faz dele um *fraco*, no sentido nietzscheano da palavra.

As considerações levantadas por Daniel Aarão Reis Filho merecerão maior destaque no terceiro e último capítulo desta dissertação. Isso porque, este é o capítulo que trata do filme de Bruno Barreto, *O que é isso, companheiro?* Grande parte das críticas recebidas pelo filme encontram ressonância na tese do historiador de que a memória da ditadura vem sendo construída sob bases conciliadoras. Neste capítulo, aprofundaremos a discussão historiográfica entre autores importantes do tema no intuito de levantar questões, associações e desdobramentos entre a memória da ditadura e a memória da luta armada. Como veremos, tais vínculos encontram expressão, sobretudo, quando constatamos a existência de uma significativa produção historiográfica, cuja principal preocupação é compreender as causas da derrota das esquerdas. Neste sentido, as respostas a esta pergunta colocada por toda uma geração de historiadores, durante os anos 1980 e 1990, caracterizam-se por diferentes focos de análises. Alguns buscaram as causas da derrota no interior mesmo das esquerdas, outros priorizaram os vínculos de reciprocidade e identidade de parcelas significativas da sociedade civil e o governo militar.

Como veremos no terceiro capítulo, o filme de Bruno Barreto atuou, no plano da memória, como um elemento a mais de toda esta discussão historiográfica que vem sendo travada até os dias atuais. O filme recebeu grande parte das críticas de personalidades que integram o debate historiográfico, lançando livros e artigos sobre o tema da ditadura. Por outro lado, as questões

historiográficas levantadas no capítulo, a análise do filme e das críticas recebidas são importantes na medida em que servirão para analisarmos a questão dos ressentimentos na construção da memória da luta armada. Como e porque um afeto complexo como o ressentimento vincula-se a estas e outras questões. A mesma preocupação estará presente no segundo capítulo, quando analisaremos o filme de Lúcia Murat de 1989 – *Que bom te ver viva*. Como os ressentimentos participam da construção desta memória?

Lembrar e esquecer são atividades constitutivas de qualquer memória. A análise dos filmes propostos será feita à luz desta característica dual da memória. É através desta dualidade que os ressentimentos motivam, ou, inibem o que pode e o que não pode, o que quer e o que não quer ser lembrado/esquecido.

O que está em jogo aqui é a memória de uma experiência comum, única e traumática: a luta armada. Que destino dar a esta memória? Memória de luta, memória heróica, memória de dor, memória de exílio, memória ressentida, memória de perdão, memória de justiça, memória de verdade, memória de reconhecimento...

O objetivo desta pesquisa é analisar os dois filmes propostos, tendo como pano de fundo o caleidoscópio de sentimentos e ressentimentos que atravessam a construção da memória da luta armada. Compreender o significado do diagnóstico produzido nos anos 1980 e 1990, caracterizado pela busca das “causas da derrota” e pelo que Daniel Aarão denomina de “versões conciliadoras”.

Estabelecer o diálogo entre memória e história é outro objetivo importante desta dissertação. A análise dos filmes se fará no mesmo movimento que se abre para uma reflexão historiográfica do tema luta armada. Portanto, por trás da problemática colocada na pesquisa aparece um tema propriamente teórico, conceitual e bastante atual, pois que não deve ser esquecido: aquele que procura apreender as relações tecidas entre história e memória. Das complexas relações entre memória e história, ou melhor, das formas como a história se relaciona com a memória (lembrança e esquecimento), desdobrou-se a temática dos ressentimentos, componente importante nas ações dos homens, (in)visível e nem sempre discernível e reconhecido na construção de identidades. A aproximação de temas como memória, história e ressentimento convergem, portanto, nesta

preocupação que atravessa a pesquisa como um todo: pensar a questão dos sentimentos na política, sua percepção e, sobretudo, sua gestão.

Como resposta a esta ousada tarefa, recorro a um enfoque transdisciplinar, único recurso possível capaz de abordar temas complexos como memória, história e ressentimento. As possibilidades teóricas que surgem ao se aproximar estes três conceitos podem ser bastante reveladoras de aspectos nem sempre discerníveis e reconhecidos na construção de identidades, tanto grupais e / ou minoritárias, como nacionais.

Assim, a luta armada e a ditadura serão analisadas a partir das principais obras historiográficas sobre os temas, nomeadamente, autores como Daniel Aarão Reis Filho, Jacob Gorender e Marcelo Ridenti. O conceito de Memória será trabalhado à luz dos estudos implementados por Walter Benjamin, Maurice Halbwachs e Michael Pollak. Por último, o tema do ressentimento compreenderá uma aproximação com autores como Friedrich Nietzsche, Baruch de Espinosa e Maria Rita Kehl.

Ao longo dos anos 1980 e 1990 foram produzidos no Brasil um significativo número de filmes de ficção e documentários sobre o tema da memória da luta armada. Estes filmes inserem-se na crescente revalorização da memória, tanto na esfera individual como nas práticas sociais ou mesmo no interior da historiografia. No entanto este processo convive com um movimento inverso: muito se fala e se pratica a memória – o *boom* atual da história oral e das biografias e autobiografias é, nesse sentido, bastante expressivo -, mas pouquíssimo se reflete sobre ela.

Essa reflexão, entretanto, parece iluminar-se no âmbito da transdisciplinaridade, a partir da construção de tramas que coloquem a história em diálogo com campos do saber e da sensibilidade que também, e de formas diversas, tematizaram e problematizaram a memória.

Por último, resta justificar a opção pelo cinema como fonte de análise da pesquisa. Tal escolha deve-se a sua capacidade de instrumentalizar a pensar para além da significação, incluindo a noção de sentido. Desta forma, o cinema será compreendido como uma atividade de produção de sentido, de ligação, capaz de evocar a questão da constituição do Eu a partir da relação com o Outro. Assim, a construção da memória, a afirmação de novas subjetividades, de novas cidadanias, identidades e dos projetos políticos encontram terreno de expressão no cinema.

Neste contexto, o cinema pode ser entendido como um *lugar de memória*, representando menos uma ausência de memória ou a manifestação de uma memória historicizada (concepção que Pierre Nora faz dos lugares de memórias), mas irrupções afetivas e simbólicas da memória em seu diálogo sempre atual com a história. Nas palavras de Jacy Alves de Seixas:

É porque habitamos ainda nossa memória – tão descontínua e fragmentada quanto o são as experiências da modernidade – e não porque estejamos dela exilados que lhe consagramos lugares, cada vez mais numerosos e, frequentemente, inusitados (ao menos ao olhar sempre armado da história)..<sup>12</sup>

Até o ano 2000, poucos filmes foram feitos no Brasil que enfocavam o tema da luta armada. De fato, se não fosse por filmes como *Pra frente Brasil*<sup>13</sup>, *O bom burguês*<sup>14</sup>, *Que bom te ver viva*<sup>15</sup>, *Ação entre amigos*<sup>16</sup>, *Lamarca*<sup>17</sup> e *O que é isso, companheiro?*<sup>18</sup>, os 21 anos de ditadura e a luta armada passariam quase em branco nas telas. A escolha de se trabalhar com os filmes *Que bom te ver viva* e *O que é isso, companheiro?* é tributária de aspectos que estão para além da tela do cinema. Isso se deu, sobretudo, na opção de análise do filme de Bruno Barreto. As críticas recebidas pelo filme de parte das esquerdas, inclusive de vários dos participantes do seqüestro do embaixador norte-americano, dão um testemunho

<sup>12</sup> SEIXAS, J. A. “Percurso de memórias em terras de história: problemáticas atuais”. In BRESCIANI, S. NAXARA, M. (orgs), *Memória e ressentimento: indagações sobre uma questão sensível*, p. 44.

<sup>13</sup> Lançado em 1983, o filme *Pra frente Brasil* teve a direção de Roberto Farias. O filme aborda o tema da tortura durante os anos de ditadura, visto pela ótica de uma família, quando um dos seus integrantes, um pacato trabalhador da classe média, é confundido com um ativista político e “desaparece”.

<sup>14</sup> *O bom burguês* foi lançado em 1979. Dirigido pelo cineasta Oswaldo Caldeira, o filme é baseado num episódio real envolvendo um funcionário do Banco do Brasil, acusado de desviar dinheiro para financiar organizações armadas de esquerda durante a ditadura civil-militar.

<sup>15</sup> *Que bom te ver viva* foi lançado no ano de 1989 e dirigido pela cineasta e ex-militante Lúcia Murat. O filme aborda temas como a tortura, o exílio, o ressentimento etc. A partir de depoimentos de mulheres que ingressaram em organizações de esquerdas armadas durante os anos de ditadura, o filme de Lúcia Murat mostra como sobreviveram e como encaram aqueles anos.

<sup>16</sup> *Ação entre amigos*, dirigido por Beto Brant e lançado em 1998, é uma ficção que apresenta a seguinte trama: vinte e cinco anos após terem sido torturados pelo regime militar, quatro amigos se reúnem e partem para um ajuste de contas contra o homem que os torturou na época da ditadura.

<sup>17</sup> O filme *Lamarca*, dirigido por Sérgio Rezende e lançado em 1994 é baseado na biografia *Lamarca: o capitão da guerrilha*, escrita por Emiliano José e Oldack Miranda, em 1980. O filme conta a história do capitão Carlos Lamarca, que deserta em finais da década de 1960 e ingressa no movimento de luta armada. A película se concentra no personagem Lamarca, enfocando trajetória como oficial do Exército brasileiro.

<sup>18</sup> *O que é isso, companheiro?* lançado no ano de 1997 e dirigido por Bruno Barreto, o filme é uma ficção baseada no episódio real, ocorrido em setembro de 1969, de seqüestro por organizações de esquerdas armadas (MR-8 e ALN) do embaixador norte-americano Charles Elbrick. O filme é baseado no livro homônimo do jornalista e ex-militante Fernando Gabeira.

que questionam as versões conciliadoras que estão por detrás de interpretações supostamente “isentas e “desideologizadas”, como a do filme *O que é isso, companheiro?* Como veremos no decorrer desta dissertação, a análise do filme se fará à luz destas críticas. O ressentimento nasce como chave de leitura na medida em que o filme se apresenta como versão conciliadora com a ditadura. Já no filme de Lúcia Murat, o ressentimento aparece como uma importante faceta da memória da luta armada. Através dos depoimentos das ex-militantes, o filme salienta a importância da emergência do elemento da *escuta* no processo de elaboração / trabalho da memória. O ressentimento aparece vinculado a essa necessidade por parte das ex-militantes de testemunhar a experiência vivida frente a recusa da escuta.

Dentro desta perspectiva, a memória não será trabalhada apenas como uma reconstrução engajada do passado e que desempenha um papel fundamental na maneira como os grupos sociais apreendem o mundo presente e reconstróem sua identidade (*memória voluntária*). Relacionar a memória com um afeto como o ressentimento implica por parte do pesquisador em considerar o caráter *involuntário*, sensível e espontâneo presente na memória. A temática do ressentimento é uma alusão, precisamente, a este traço involuntário, descontínuo e afetivo da memória da luta armada. Desta forma, ao invés de enfatizar exclusivamente a função política da memória de controle *voluntário* do passado (e, portanto, do presente), subjaz ao longo de toda a pesquisa o desejo de descobrir e explorar os (res)sentimentos que, irresistivelmente, emergem e irrompem com esta memória. Trata-se de esboçar as tonalidades emocionais e afetivas da memória da luta armada, incluindo, assim, sua faceta involuntária, sensível e muitas vezes negligenciada pela memória oficial.

A construção da memória da luta armada tem sido uma tarefa enfrentada por historiadores, cineastas, romancistas, jornalistas e cientistas sociais. Os caminhos de elucidação dessa memória parecem também constituir uma fonte inesgotável de discussões. Por mais que se escreva, há sempre muito a relatar, visto que não existe somente uma versão dos fatos a desvendar, mas uma maré de significados que percorre labirintos, veredas, caminhos descontínuos de uma interrogação sucessiva; aquela interrogação a que se refere Walter Benjamin<sup>19</sup>,

---

<sup>19</sup> BENJAMIN, W. “Sobre o conceito de história” In *Obras escolhidas I - Magia e técnica, arte e política*.

quando pensa o passado como estando permanentemente re-significado pelas novas indagações postas no presente.

A dimensão lacunar da memória é explicitada nos silêncios, na dor, nas revoltas ou ressentimentos que a história não mais apaga, convocando de vez em quando o rosário das lembranças. As veredas do lembrar são, portanto, caminhos tortuosos: memória, silêncio e ressentimento (poder/querer lembrar, apenas silenciar, ou simplesmente ruminar na dor impotente de não poder/querer lembrar e/ou esquecer), categorias que integram uma mesma situação, já que silenciar e ressentir não significa necessariamente esquecer e sim esperar o tempo preciso de deixar que as lembranças possam emergir sem os constrangimentos da lembrança autorizada. Como na poesia de Chico Buarque a esperança de “descobrir, no último momento, um tempo que refaz o que desfez, que recolhe todo sentimento e bota no corpo uma outra vez”.<sup>20</sup>

Aproximar memória da luta armada e ressentimentos, portanto, é uma tentativa de captar o que se passa nas subjetividades, a dimensão afetiva e descontínua das experiências humanas, o papel desempenhado pela afetividade e sensibilidade na construção da memória. Acredito que, atentar para os “destinos da memória” na atualidade é uma excelente forma de repensar os fundamentos de leitura da subjetividade. Trata-se de uma via de mão-dupla: tais destinos da memória permitem captar o que se passa nas subjetividades e, no caminho inverso, atentar para o que se passa nas subjetividades favorece a compreensão de quais destinos tem se dado à memória dos grupos e indivíduos na sociedade brasileira.

---

<sup>20</sup> A poesia de Chico Buarque de Hollanda expressa em sua música *Todo Sentimento*, fala de um outro tempo, um tempo utópico, um tempo talvez de *perdão incondicional*, em que a *palavra de reconciliação* vem sem redenção, sem consolo, como um dom, um acontecimento. Um tempo não do relógio, não da cronologia, mas um tempo diacrônico, um tempo certo, denso e libertador.

## 2 Memória e Ressentimento

A educação pela pedra

Uma educação pela pedra: por lições;  
para aprender da pedra, freqüentá-la;  
captar sua voz inenfática, impessoal  
(pela de dicção ela começa as aulas).  
A lição de moral, sua resistência fria  
ao que flui e a fluir, a ser maleada;  
a de economia, seu adensar-se compacta:  
lições de pedra (de fora para dentro,  
cartilha muda), para quem soletrá-la.  
Outra educação pela pedra: no Sertão  
(de dentro para fora, e pré-didática).  
No Sertão a pedra não sabe lecionar,  
e se lecionasse não ensinaria nada;  
lá não se aprende a pedra: lá a pedra,  
uma pedra de nascença, entranha a alma.

João Cabral de Melo Neto

O poema de João Cabral de Melo Neto nos fala da educação, não a educação tal como se imagina, da didática, da pedagogia, etc. Não a educação *de fora para dentro, cartilha muda*, mas a educação *de dentro para fora, pré-didática*. O poeta nos fala de uma educação da vida e para a vida, é preciso *freqüentá-la*, trata-se também de uma forma de experimentar o tempo através da educação, mas educação num sentido vital, de agir e viver e aprender pela pedra, pelo comparecimento. O poema de João Cabral serve perfeitamente para dar o ponto de partida num tema a ser desenvolvido ao longo de toda a dissertação, o **ressentimento**. Ao abordar o mote educação, João Cabral vai bordejando questões como moral, tempo, vida. Sua educação pela pedra coloca desde já a necessidade de desconfiar da *lição de moral, sua resistência fria ao que flui e a fluir, a ser maleada*. Outra importante *lição de pedra* colocada pelo poeta diz respeito à importância de saber discernir a lição que vem de fora para dentro, cartilha muda, da lição que vem de dentro para fora, pré-didática.

O que quer dizer João Cabral de Melo Neto ao se referir a uma educação pela pedra? E o que há neste poema que fala sobre educação que se relaciona ao tema do ressentimento e da memória? Estas são questões que serão retomadas ao final, foram colocadas agora como mote para ingressarmos no tema propriamente

deste capítulo: as relações tecidas entre o ressentimento, memória e história. Dentro desta perspectiva, minha exposição organiza-se em duas partes: Primeiramente, dedicar-me-ei por apresentar as definições do termo ressentimento à luz das filosofias de Baruch de Espinosa<sup>1</sup> e Friedrich Nietzsche<sup>2</sup>, finalizando o tema do ressentimento com a visão da psicanalista Maria Rita Kehl<sup>3</sup>; a seguir, abordarei a questão da memória através dos estudos de três autores, Walter Benjamin<sup>4</sup>, Maurice Halbwachs<sup>5</sup> e Michael Pollak<sup>6</sup>.

## 2.1 Os Ressentimentos da Memória

Estou profundamente surpreso, encantado; tenho um precursor e que precursor! Eu conhecia pouco Espinosa: que eu me tenha voltado para ele justamente agora me foi inspirado pelo instinto. (...). Sua tendência suprema é a minha, que faz do conhecimento o mais potente dos afetos (...). Em suma: minha solidão que, como sobre cumes elevados, com frequência tornou minha respiração difícil e esvaziou meu sangue, é ao menos uma dualidade.

Nietzsche (1881)

<sup>1</sup> Em relação ao texto mais famoso de Espinosa, a *Ética*, foi priorizado as partes IV – Da servidão humana ou das forças das afecções e V – Da potência, da inteligência ou da liberdade humana. Tais partes, que finalizam a *Ética*, constituem a teoria dos afetos de Espinosa.

<sup>2</sup> Em Nietzsche foi utilizado, sobretudo, seu ensaio de 1887, *A genealogia da moral*. É através deste texto, que Nietzsche elabora a noção de ressentimento.

<sup>3</sup> Maria Rita Kehl é doutora em psicanálise pelo departamento de Psicologia Clínica da PUC/SP e clínica, desde de 1981, em consultório particular. É conferencista, ensaísta e poeta. Escreve artigos sobre cultura, comportamento, literatura, cinema, televisão e psicanálise para a imprensa. É autora de diversas obras, entre elas, *Processos Primários e Sobre Ética e Psicanálise*. Em relação à autora, foi utilizado seu mais recente livro: *Ressentimento*, publicado pela Editora Casa do Psicólogo em 2004.

<sup>4</sup> Walter Benjamin, crítico literário alemão, nasceu em Berlim em 1892 e morreu em Pirineus em 27 de setembro de 1940. Foi refugiado judeu alemão, diante da perspectiva de ser capturado pelos nazistas, preferiu o suicídio. De sua obra foi privilegiado: *Obras escolhidas*, v. I, *Magia e técnica, arte e política*, trad. S.P. Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985.

<sup>5</sup> Maurice Halbwachs (1877-1945), foi sociólogo francês da escola durkheimiana. De sua obra foi utilizado seu estudo sobre o conceito de *memória coletiva*: *A memória coletiva*, trad. Laís Teles Benoir, São Paulo: Centauro, 2004.

<sup>6</sup> Michael Pollak nasceu em Viena, Áustria, em 1948, e morreu em Paris em 1992. Radicado na França formou-se em sociologia e trabalhou como pesquisador do Centre National de la Recherche Scientifique – CNRS. Seu interesse acadêmico voltado de início para as relações entre política e ciências sociais, tema de sua tese de doutorado orientada por Pierre Bourdieu e defendida ne *Ecole Pratique des Hautes Études*, em 1975, estendeu-se a diversos outros campos de pesquisa, que confluíram para uma reflexão teórica sobre o problema da identidade social em situações limites. De sua obra foram utilizados os artigos “Memória, esquecimento, silêncio” e “Memória e identidade social”, ambos publicados na Revista Estudos Históricos da Fundação Getúlio Vargas – FGV, volumes 3 e 5 respectivamente.

Abordar um tema como o ressentimento é sempre um desafio. Tal tema demanda do pesquisador uma consideração com afetos como rancor, ódio, inveja, desejo de vingança; sentimentos que evocam a parte sombria e terrificante da memória. O ressentimento é esta constelação afetiva e, quando o associamos a um outro tema marcadamente controverso como a memória da luta armada, a sensação é de se estar tocando em pontos nevrálgicos. Como veremos no decorrer da dissertação, apesar de bordejar uma perigosa e indesejada demanda de julgamento por parte do historiador, o tema proposto foi trabalhado de forma a evitar construções maniqueístas e simplistas do processo histórico. Tal pressuposto teórico não teria fundamento senão através da preocupação em incorporar ao tema da memória da luta armada a sua faceta descontínua, fragmentária, numa palavra, afetiva.

A noção de ressentimento a ser trabalhada na pesquisa é devedora das filosofias de Friedrich Nietzsche (1844-1900) e Baruch de Espinosa (1632-1677). Como podemos ver através da epígrafe do presente capítulo, em 1881, Nietzsche reconheceu em Espinosa um precursor e um companheiro. De fato, suas obras concordam em vários aspectos, discordam em outros tantos, mas para efeito da presente pesquisa, será importante analisar uma característica, presente em ambas as filosofias, e que irá trazer desdobramentos importantes para a construção do conceito de ressentimento: a preocupação em decifrar o que aumenta e o que diminui a potência vital.

Nietzsche foi o filósofo que desnudou a patologia do ressentimento na vida moderna. Para isso, Nietzsche irá articular a atitude ressentida diante da vida aos valores morais impostos pelo cristianismo; uma forma de experimentar o tempo fundada no que ele chamou de *espírito de vingança* – a negação da própria vida. Nietzsche fez do ressentimento uma verdadeira configuração psíquica e cultural, um *habitus* próprio à civilização judaico-cristã, aos valores morais que a fundamentam e que teriam conseqüências sociais e políticas múltiplas e socialmente decisivas. É importante destacar que Nietzsche associará à sua concepção de ressentimento uma filosofia da história, uma crítica das religiões, uma denúncia da moral, um conjunto de juízos sobre a vida política da Europa no final do século XIX e um diagnóstico sobre a sua decadência. Assim, para o filósofo, o ressentimento estaria na base do igualitarismo democrático destruidor,

na raiz dos movimentos populares, socialistas e anarquistas e, em uma só palavra, na origem da decadência das sociedades ocidentais.

No entanto, para a presente pesquisa, importa, sobretudo, reter a significação do conceito de ressentimento. As hipóteses históricas de Nietzsche serão abandonadas em proveito de uma análise dos diferentes componentes do ressentimento. Trata-se de tomar unicamente por objeto de pesquisa a descrição fenomenológica do ressentimento. Tal descrição será um esforço em conservar uma definição mínima e não dogmática do ressentimento.

Por outro lado, perceberemos no decorrer da presente análise da memória da luta armada que fica muito difícil falar do ressentimento no singular. Será preciso, sobretudo, atentar à diversidade das formas de ressentimento e falar de ressentimento sempre no plural, e não de um ressentimento que tomaria as dimensões de uma essência universal. Atendendo a este pressuposto teórico, acredito, estaremos respeitando o caráter multifacetado da construção da memória da luta armada; tal pressuposto funcionará ainda como um instrumento de defesa da demanda por julgamento e, como uma forma de conferir ao tema da memória da luta armada a complexidade requerida.

O ressentimento ocupa um lugar de destaque na filosofia nietzscheana, cujo objeto central, desde *O nascimento da tragédia* (1870) até *O crepúsculo dos ídolos* (1888), sempre foi a crítica dos valores que impregnam a vida moderna. Esta crítica inclui o estudo da gênese dos valores a partir de Sócrates e Platão - que teriam destruído o espírito trágico da Grécia pré-socrática - e a proposta de transformação do próprio princípio de onde derivam estes valores - a “transvaloração de todos os valores”.<sup>7</sup>

Para entendermos o que Nietzsche quis dizer com esta frase enigmática, e o que isto irá influenciar na elaboração de seu conceito de ressentimento, será preciso analisar algumas questões referentes à própria idéia que Nietzsche fazia sobre a construção do conhecimento e sua importância na transmutação dos afetos tristes, porque passivos, a alegres, porque ativos. Neste tocante, a alusão à teoria dos afetos de Espinosa será de grande valia. O conceito de ressentimento como um afeto reativo, portanto, passivo e gerador de tristeza, será formulado através

---

<sup>7</sup> NIETZSCHE, F. *Genealogia da moral: uma polêmica*, p. 26.

desta passagem pelas filosofias de Nietzsche e Espinosa. No mesmo movimento, o ressentimento funcionará como chave de leitura de suas filosofias.

Uma sugestiva forma de ingressar na filosofia nietzscheana é avaliar qual era a atitude originante de seu filosofar. Não as causas históricas que motivaram o aparecimento de sua filosofia, mas sim, o ato do filosofar considerado em si mesmo, enquanto comportamento existencial através do qual Nietzsche chega a assumir o mundo na condição de problema filosófico. Qual era a inquietação do jovem Nietzsche que o levou a instaurar a sua filosofia? Esta pergunta é respondida pelo próprio filósofo:

Por um escrúpulo que me é peculiar, e que confesso a contragosto – diz respeito à *moral*, a tudo o que até agora foi celebrado na terra como moral -, escrúpulo que surgiu tão cedo em minha vida, tão insolicitado, tão incontido, tão em contradição com ambiente, idade, exemplo, procedência, que eu quase poderia denominá-lo meu “*a priori*” – tanto minha curiosidade quanto minha suspeita deveriam logo deter-se na questão *de onde se originam* verdadeiramente nosso bem e nosso mal.<sup>8</sup>

Portanto, a questão dos valores de bem e mal, a questão da moral e da origem dos preconceitos morais inquietavam Nietzsche desde a mais tenra idade. Em contrapartida, muito cedo, Nietzsche adotou uma determinada atitude filosófica crítica de todo conhecimento fundado na procura das origens. Previu o autor que a questão da moral deveria ser tratada não em função de suas origens, mas de seu *valor*. Tratava-se em avaliar o *valor* dos valores morais que impregnavam a vida moderna; para isso, obviamente, Nietzsche propunha um novo critério de avaliação dos valores. Este critério será, no dizer do filósofo, seu conceito de **vontade de potência** – uma pulsação, um movimento de expansão, de afirmação da própria vida:

Por fortuna, logo aprendi a separar o preconceito teológico do moral, e não mais busquei a origem do mal *por trás* do mundo. Alguma educação histórica e filológica, juntamente com um inato senso seletivo em questões psicológicas, em breve transformou meu problema em outro: sob que condições o homem inventou para si os juízos de valor “bom” e “mau”? e que valor têm eles? Obstruíram ou promoveram até agora o crescimento do homem? São indício de miséria, empobrecimento, degeneração da vida? Ou, ao contrário, revela-se

---

<sup>8</sup> NIETZSCHE, F. *Genealogia da moral: uma polêmica*, p. 9.

neles a plenitude, a força, a vontade da vida, sua coragem, sua certeza, seu futuro?”<sup>9</sup>

A preocupação do filósofo, portanto, está em esclarecer o problema da moral. Para isso, Nietzsche elege a vida como critério de avaliação dos valores morais. A ruptura promovida por Nietzsche é com toda a tradição do humanismo greco-cristão - uma concepção antropológica do homem como sentido e medida de todas as coisas. Toda a filosofia nietzscheana propõe trazer o homem de volta à vida, estabelecer uma aliança, uma consonância entre o homem e a vida. E isto, só seria possível através da superação da perspectiva antropológica da tradição do humanismo greco-cristão, situando-se para além de bem e de mal.

O conhecimento, para Nietzsche, deve ser atrelado à vida. Sua filosofia é uma filosofia da e para a vida. Vida, para Nietzsche, é sempre um modo de ser no mundo, é sempre uma *forma*, uma atitude diante do mundo, diante do tempo. Se na tradição humanista o conhecimento, a razão e a moral funcionam como os elementos controladores das paixões, dos vícios e dos afetos; em Nietzsche e em Espinosa, o conhecimento não é considerado como algo oposto aos instintos (ou afetos), o conhecimento é justamente o que permite uma transmutação dos afetos de tristes (passivos) a alegres (ativos). Nesta perspectiva, o conhecimento não se dá no âmbito teórico, e sim na prática. Conhecer o “real” é conhecer a coisa singular, sua forma particular, imanente à vida.

Assim, é bem sugestiva a representação que Nietzsche faz do homem do humanismo greco-cristão como um aleijado<sup>10</sup>. A figura do aleijado é usada por Nietzsche como uma metáfora para a crítica a uma determinada forma de ser, de viver que tem no ressentimento o seu afeto mais poderoso. No entanto, fica evidente que, por mais que sirva para evocar metaforicamente uma degeneração da *forma* - a representação da tradição do humanismo greco-cristão através da figura do aleijado / corcunda -, tal situação ainda é uma *forma*. Vida, para Nietzsche, é sempre *forma*. Isso quer dizer que, no caso do corcunda, tirando-se a deformação, a vida ficaria amorfa.

<sup>9</sup> NIETZSCHE, F. *Genealogia da moral: uma polêmica*, p. 9.

<sup>10</sup> No discurso “Da redenção”, de *Assim falou Zaratustra*, Nietzsche promove a conversa do profeta Zaratustra com o corcunda. “Da redenção” fala da superação do ressentimento, do espírito de vingança. O corcunda, como um aleijado, está ali representando a deformação que é o homem a medida que ele se realiza através do humanismo greco-cristão.

Neste sentido, é possível dizer que será precisamente esta relação do homem e de sua *vontade de potência* (todo movimento de afirmação da vida) com o tempo que irá revelar como aparece na filosofia nietzscheana o conceito de ressentimento – *espírito de vingança*. Isto se dá, porque o ressentimento é entendido como uma vingança contra o tempo, contra o “foi assim”. Foi Martin Heidegger quem melhor analisou esta característica da filosofia nietzscheana. Numa importante passagem de Assim falou Zaratustra, Nietzsche define vingança da seguinte forma: “A aversão da vontade contra o tempo e seu ‘foi assim’”. Neste sentido, Heidegger salienta a importância de se interpretar este “foi assim” de Nietzsche não como o passar do tempo, mas como o tempo passado. Assim, para Heidegger, o ressentimento não é contra o puro e simples passar, “mas contra o passar na medida em que ele só deixa o passado existir como passado, deixa-o petrificar-se na rigidez do definitivo. O ressentimento da vingança é contra o tempo na medida em que este reduz tudo ao ‘foi assim’, deixando o ‘ir’ ir-se embora. O ressentimento da vingança não é contra o puro e simples ‘ir’ do tempo, mas contra o fato de que ele deixa o ‘ir’ ir-se embora no passado”<sup>11</sup>.

Deste modo, percebemos que o espírito de vingança nietzscheano nasce da constatação de que o tempo não possa retroceder, de que a vontade humana não possa querer para trás.

Baruch de Espinosa representou, para o século XVII, o mesmo espírito demolidor de crenças e ortodoxias que Nietzsche, para o século XIX. A influência da *Ética* de Espinosa sobre a orientação axiológica da filosofia nietzscheana mostra-se evidente, sobretudo, quando focalizamos a preocupação comum dos dois filósofos em condenar toda uma tradição humanista greco-cristã que considera os vícios e as paixões um erro. Tradição esta, que compreende que os afetos, a corporeidade e as sensações devem ser reprimidos, pela razão, para que o homem imponha seu império sobre sua animalidade, sobre a natureza e sobre o acaso, tornando-se, assim, propriamente “humano”. Diversamente desta tradição filosófica, Nietzsche e Espinosa vão construir seus argumentos elegendo como critério de avaliação das ações humanas os conceitos de afetos ativos e afetos reativos. Em outras palavras, as ações humanas serão analisadas na medida em que contribuem ou enfraquecem a potência vital do indivíduo. Estão, portanto,

---

<sup>11</sup> HEIDEGGER, M. *Qu'appelle-t-on penser?*, p. 78. Citado da obra de MACHADO, R. *Zaratustra: tragédia nietzschiana*, p. 106.

preocupados em enfatizar a vida no singular, em sua imanência. Descartam qualquer formulação acerca de uma *natureza humana*, que queira estabelecer como patamares de julgamento das ações humanas aspectos fora da história, transcendentais, universais e eternos.

A preocupação dos dois filósofos em privilegiar a potência vital como critério de avaliação das ações e dos sentimentos humanos encontra expressão, sobretudo, nos conceitos de *vontade de potência* (Nietzsche) e *conatus* (Espinosa). De forma geral, são conceitos que se aproximam em vários aspectos, e servem para designar, cada um a seu modo, a potência vital presente em todo indivíduo. Tal potência provém da própria vida, como uma pulsação, uma pulsão originária de vida e de expansão, que leva todo indivíduo a buscar expandir sua potência de agir. Como um movimento da vida e para a vida, tais conceitos servirão em suas filosofias como verdadeiros critérios de avaliação dos afetos humanos. Por isso, é possível falar em afetos<sup>12</sup> ativos e afetos reativos. Os afetos ativos são aqueles que, para Espinosa, estão de acordo com o *conatus*, e para Nietzsche, com a *vontade de potência*. Os afetos reativos, por sua vez, seriam provenientes de causas externas ao *conatus* e à *vontade de potência*. O que está em jogo, portanto, nestas definições conceituais, de ambos os filósofos, é discernir o que pode ser causa adequada (causa interna) dos afetos, do que é causa inadequada (causa externa).

A servidão, para Espinosa, não consiste no domínio das paixões corporais sobre o intelecto propriamente humano; mas em o homem, corpo e alma, se afetar por causas que não são internas, no sentido de não advirem de seu próprio *conatus*. De forma muito parecida, Nietzsche irá definir a servidão como sendo fruto de afetos reativos:

Este ponto de vista *necessariamente* voltado para o mundo exterior, ao invés de voltar-se sobre si mesmo – pertence propriamente ao ressentimento: (...) lhe é preciso, para falar fisiologicamente, de excitações exteriores para agir – sua ação é no fundo uma reação.<sup>13</sup>

<sup>12</sup> Espinosa define afeto como as afecções do corpo, ou seja, os encontros entre os homens, e as idéias e sentimentos que nascem desses encontros. Por isso, para Espinosa, os afetos podem aumentar ou diminuir, ajudar ou contrariar a potência de agir do corpo, assim como, as idéias que nascem destas afecções.

<sup>13</sup> NIETZSCHE, F. *Op. cit.*, p. 30.

Neste ponto, é possível compreender a atitude de Nietzsche em buscar a origem da justiça da tradição humanista greco-cristã no terreno do ressentimento. Segundo Nietzsche, isso ocorre quando a justiça se apresenta como uma forma sacralizada de vingança, promovida pelos afetos reativos. O ressentimento não pode jamais ser gerador de valores, escreve o filósofo. Uma moral “nobre”, feita para a orientação dos homens superiores, nasce de um sim a si mesma e à vida – traços de uma afirmação da vontade de potência:

A rebelião escrava na moral começa quando o próprio ressentimento se torna criador e gera valores: o ressentimento dos seres aos quais é negada a verdadeira reação, a dos atos, e que apenas por uma vingança imaginária obtêm reparação. Enquanto toda moral nobre nasce de um triunfante Sim a si mesma, já de início a moral escrava diz Não a um ‘fora’, um ‘outro’, um ‘não-eu’ – e este Não é seu ato criador.<sup>14</sup>

É importante dizer que o emprego feito por Nietzsche de termos como “moral nobre” e “moral escrava” não devem ser interpretados como categorias políticas ou sociológicas, tratam-se de *categorias vitais*. Servem para falar de modos de ser, formas do homem lidar com o sofrimento, com a dor, numa palavra, com a própria vida. Assim, para o filósofo, *vida nobre, forte, aristocrática* referem-se a um *tipo* peculiar de homem: aquele que dá direção a sua vida, manda em si mesmo, realiza a sua própria tarefa e, desta forma, liberta a força que o torna como é. Daí a máxima de Nietzsche – “torna-te quem tu és”, que não remete à fidelidade a um ser essencial e sim ao compromisso com as conseqüências dos atos e escolhas.

Nietzsche opera com uma ética da responsabilidade: na recusa ao arrependimento o que se valoriza é a confiança no impulso que produz um ato a cujas conseqüências, boas ou más, ele não renunciará. Como na Ética de Espinosa, Nietzsche recusa que o valor moral de um homem seja avaliado por sua capacidade de sentir remorso e culpa pelo ato cometido.

Se partimos do pressuposto de que o conceito de **ontologia** é sempre uma construção teórica, um *logos* sobre o ser, sobre o real, sobre a existência; podemos dizer que a ontologia de Nietzsche, enquanto instrumento de construção do real, é apresentada numa proposta imanentista. Para entender melhor esta característica *imanentista* da filosofia nietzscheana será preciso apresentar os

<sup>14</sup> NIETZSCHE, F. *Genealogia da moral: uma polêmica*, p. 29.

fundamentos de suas críticas à toda uma tradição histórica judaico-cristã, tradição esta que Nietzsche apontará como que fundamentada no ressentimento – espírito de vingança. Primeiramente, pode-se dizer que em vez de falar numa tradição judaico-cristã, Nietzsche falará de uma **metafísica** judaico-cristã. O emprego do termo metafísica já denuncia a preocupação do filósofo em direcionar seu olhar para a singularidade da vida, sua imanência, seu modo de ser no mundo. Isso porque, metafísica, para Nietzsche quer dizer essência, modo de ser.

Assim, a metafísica no ocidente (a tradição judaico-cristã), sua força, sua vida, seu modo de ser no mundo é marcada pelo que Nietzsche chamou de *espírito de vingança*.

Deste modo, se a filosofia de Nietzsche é constantemente associada à uma crítica dos valores que impregnam a vida moderna, isto se deve, sobretudo, a articulação feita por Nietzsche entre os valores morais impostos pelo cristianismo e o que ele entende por ressentimento - *espírito de vingança*. É interessante observar que Nietzsche fundamenta sua crítica da modernidade através de um estudo da gênese dos valores a partir de Sócrates e Platão que teriam destruído o espírito trágico da Grécia pré-socrática. E é através do resgate deste espírito trágico, dionisíaco que Nietzsche constrói sua filosofia numa proposta imanentista.

A princípio, isso poderia parecer uma contradição, pois se o conceito de metafísica é atrelado à idéia de essência, ontologia e espírito, ou seja, de algo de que se fala para além (meta) do corpo (física), ficaria estranho dizer que Nietzsche propõe uma filosofia imanentista (junto à vida, imanente ao corpo) e logo após afirmar que ele propõe uma outra metafísica em detrimento da metafísica judaico-cristã. No entanto, isso não ocorre. A metafísica proposta por Nietzsche, inspirada no espírito trágico, dionisíaco da Grécia pré-socrática é uma *metafísica imanentista*. Em outras palavras, se a idéia de metafísica nos remete a pensarmos numa essência da vida, desde já, fora da história e, neste sentido, transcendental, eterna e universal, pode-se dizer que a metafísica proposta por Nietzsche é uma metafísica da não-essência. Neste sentido, voltamos àquele comportamento existencial da vida de Nietzsche, que o levou a assumir o mundo na condição de problema filosófico: para o filósofo, a única certeza que se pode ter da Vida e do Homem (Vida e Homem enquanto categorias universais e eternas), a única verdade, a única essência é justamente a não-essência, a não-verdade.

Como podemos ver, a idéia do homem como um ser racional – propagada na tradição moderna desde Sócrates, e, exemplificada na frase “penso, logo existo” -, ou mesmo a crença no homem como um ser faltoso – difundida na esteira dos estudos freudianos com a psicanálise – não encontram sentido quando remetidos à filosofia nietzscheana<sup>15</sup> Sua filosofia é contrária a toda afirmação metafísica sobre a natureza dos valores, para Nietzsche, os valores são criações humanas, determinadas a partir de conflitos de força e de poder.

É importante tocar nestes pontos da filosofia de Nietzsche, sobretudo nesta ruptura provocada pelo filósofo com toda uma tradição metafísica da modernidade, para entendermos com mais propriedade sua concepção de ressentimento – espírito de vingança.

Segundo Nietzsche, na modernidade os valores predominantes foram criados a partir da aliança entre a tutela da igreja e a coerção que o Estado impõe sobre os instintos vitais, em troca da proteção aos indivíduos. O Estado, escreve Nietzsche, foi a mudança mais profunda que a humanidade produziu<sup>16</sup>; sua tutela contribuiu para transformar os homens ativos em culpados. Esta transformação de homens ativos para culpados será preponderante na análise nietzscheana da vida moderna. A idéia de que o homem civilizado é um eterno culpado de todas as suas manifestações vitais em obediência aos valores morais em que acredita. Por isso, Nietzsche vincula sua teoria a respeito do ressentimento com uma crítica ao desempenho do Estado Moderno – responsável pela submissão voluntária dos indivíduos, que se tornam fracos e sem coragem para lutar.

Assim, Nietzsche irá permear sua obra com conceitos e expressões como “moral escrava”, “má consciência”, rejeição a tudo o que é “não-eu” e o despertar da culpa no outro, como aspectos definidores do ressentimento. Em relação a estes temas, a teoria dos afetos de Baruch de Espinosa - construindo a idéia de *afetos ativos* e *afetos reativos*, o conceito de *conatus* como parâmetro de avaliação das ações humanas – foi, sem dúvida, uma forte influência para as formulações de Nietzsche acerca do ressentimento. É, portanto, na proposta de empreender uma análise de aspectos socioafetivos à luz do tema do ressentimento, que se percebe uma grande proximidade entre as suas filosofias.

---

<sup>15</sup> NIETZSCHE, F. *Assim falou Zarathustra*, p. 267. Nietzsche dirá: “‘o homem é mau’ – foi o que me disseram os mais eminentes sábios para me consolar.”.

<sup>16</sup> Id. *Genealogia da moral: uma polêmica.*, p. 75.

No seu mais recente livro publicado<sup>17</sup>, a psicanalista Maria Rita Kehl apresenta ao público o resultado de suas longas pesquisas sobre o tema do ressentimento. Ela constata que, em primeiro lugar, o ressentimento é o que se pode chamar de constelação afetiva, própria do homem contemporâneo. Segundo a autora, o ressentido é um fraco, é aquele que remoe uma vingança que nunca será executada por se tratar de um sentimento de agressão imaginária ou real que não foi defrontada. Kehl articula o tema por meio de pontos de vista diferentes e tece uma análise crítica do ressentimento e seus ganhos secundários.

Como deixa claro em seu livro, Maria Rita Kehl lembra que o ressentimento é um afeto que pertence ao senso comum e não à uma estrutura clínica. Freud não tratou do tema diretamente, mas segundo a autora, a psicanálise pode e deve fornecer instrumentos para a compreensão do processo de formação e instalação do ressentimento. Kehl relata o comportamento do paciente que, ao procurar o analista, coloca-se no lugar de vítima inocente de um mal causado por um outro, muito mais poderoso que ele, e se coloca como alguém “coberto de razão”. A repetição da queixa como meio de gozo e de defesa, o que, segundo a autora, garante a integridade narcísica do eu.

A psicanalista aplica a expressão freudiana “covardia moral” para caracterizar o ressentimento. Tal expressão traz importantes semelhanças com o termo empregado por Nietzsche quando associou o ressentimento ao que seria uma “moral escrava”. É interessante destacar que Maria Rita Kehl exemplifica estas expressões com um caso clínico de um sujeito que, como todos os ressentidos, tem a pretensão de que é possível “ganhar o jogo sem jogá-lo”.

Por isso, enquanto patologia social, a política do ressentimento deve ser identificada com a política da vitimização. Segundo Tzvetan Todorov, um fenômeno que floresce no mundo contemporâneo:

A primeira forma de renúncia à autonomia diz respeito aos indivíduos isolados; ela consiste em se pensar sistematicamente como não responsável por seu próprio destino, talvez como vítima. (...) Ninguém quer ser vítima, isso não tem nada de agradável; em contrapartida, todos querem ter sido; eles aspiram ao estatuto de vítima.<sup>18</sup>

---

<sup>17</sup> KEHL, M. R. *Ressentimento*.

<sup>18</sup> TODOROV, Tzvetan. *O homem dezenraizado*, p. 225.

Assim, para Maria Rita o ressentimento não é uma estrutura clínica, e tão pouco se confunde rigorosamente com um sintoma, embora se possa considerá-lo como uma *solução de compromisso* entre dois campos psíquicos, o do narcisismo e o do Outro. Ressentir-se significa atribuir a um outro a responsabilidade pelo que nos faz sofrer.

O homem do ressentimento, incapaz de se responsabilizar por seus próprios atos, atribui a culpa de seu infortúnio ao outro. O ressentido é fiel a si mesmo, fiel ao seu sofrimento, a sua dor. No ressentimento há a formação de um conformismo entre o individualismo e as exigências do narcisismo. O ressentido precisa do outro para atribuir a ele seus fracassos. Vai interpretar fracasso como prejuízo – “alguém me fez”.

A lógica do ressentimento privilegia o indivíduo em detrimento do sujeito, e contribui para sustentar nele uma integridade narcísica que independe do sucesso de seu empreendimentos. O ressentido interpreta a versão imaginária da falta como prejuízo, preserva, assim, sua ilusão de integridade narcísica. É aquele que cedeu de seu desejo para logo em seguida acusar, ou invejar, aquele que não cedeu de seu desejo, ou felicidade. No ressentimento, a mágoa não acaba, está no mesmo lugar da defesa narcísica. O ressentido não quer reparação, ele quer o sofrimento do outro. Se a melhor vingança é a da volta por cima, o ressentido não quer essa vingança. Ele não quer se esquecer da mágoa, se esquecesse livraria o outro da culpa.

Segundo Maria Rita Kehl, nenhuma expressão designa tão bem o ressentimento como a de *covardia moral*. Nestes termos, se falta “coragem moral” ao ressentido, deve-se caracterizá-la como a coragem de arcar com a responsabilidade pelo seu desejo. Aquilo que o ressentido abre mão não é de satisfazer seu desejo, mas de comprometer-se com o desejo, tomado como causa. Nas palavras de Kehl:

A expressão “covardia moral” pode ser entendida de duas maneiras, que não se excluem. Primeiro: sendo uma covardia, é no plano moral que vamos avaliá-la. Segundo: é uma espécie de covardia que se justifica com argumentos morais. (...) O ressentimento expressa a tentativa do eu de evitar confrontar-se com sua própria covardia e com os prejuízos que ela lhe causou.<sup>19</sup>

---

<sup>19</sup> KEHL, M. R. *Ressentimento*, p. 59.

Segundo a psicanalista Giovanna Bartucci<sup>20</sup>, o que caracteriza a subjetividade na cultura do narcisismo é a impossibilidade de receber e reconhecer o outro em sua diferença radical. Nestes termos, o sujeito na cultura do narcisismo encerra o outro como objeto para seu usufruto. Essa situação permite compreender melhor os destinos que a memória da luta armada vem assumindo ao longo das últimas décadas, uma direção marcadamente autocentrada, na qual o horizonte intersubjetivo se encontra esvaziado, desinvestido das trocas inter-humanas e, o *trabalho da memória* encontra-se esgotado.

Desta forma, é possível situar o ressentimento como uma solução de compromisso muito conveniente para os impasses da cultura do narcisismo, porque o candidato ao ressentimento preserva sua ilusão de integridade narcísica, atribuindo a um outro a responsabilidade pelo seu ato (ou pela sua renúncia). Ao mesmo tempo em que não se arrisca a errar ou a perder, pode sempre alimentar uma fantasia de inocência, já que não se implicou com as consequências de sua escolha. O ressentido aparenta uma superioridade moral, sempre enumera as razões mais elevadas para ter ficado de fora do jogo. Só que ele não se conforma por ter ficado de fora do jogo e volta para responsabilizar alguém, ou o “mundo cruel”, por sua covardia.

## 2.2 A Memória dos Ressentimentos

Como pensar a memória nos dias de hoje? Que destino dar a ela? Quais os caminhos percorridos para sua construção? Ou melhor, o que confere sentido para o sujeito contemporâneo que experimenta este “tempo fragmentado, tempo deslocado, tempo modelado, tempo repetitivo-veloz-volátil, tempo sem memória?”.<sup>21</sup> E quando a memória a ser construída é uma memória de dor, memória ressentida, memória silenciada, memória heróica, memória envergonhada, memória solapada pela força da versão oficial. Estes são os caminhos, veredas tortuosas, ocultas, difíceis de percorrer. São sentimentos e ressentimentos que atravessam a construção da memória da luta armada.

<sup>20</sup> BARTUCCI, G. “Psicanálise e estéticas de subjetivação.” In *Psicanálise, cinema e estéticas de subjetivação*, p. 13-17.

<sup>21</sup> NOVAES, A. “Sobre tempo e história”. In *Tempo e História*, p. 7.

Pensando o tema da memória nas sociedades contemporâneas, o antropólogo Gilberto Velho adverte que o ato de *lembrar* se confunde com o de *projetar*. Trata-se, pois, de uma particular combinação, *lembrar e projetar*, a *memória* e o *político*. A memória como atividade essencialmente política, a memória como objeto de desejo dos agentes sociais. Apesar do tema do projeto privilegiar um caráter sensível e afetivo da construção da memória (os ressentimentos), acredito que qualquer pesquisa sobre a memória não pode negligenciar sua faceta *voluntária* – função política de controle voluntário do passado (e, portanto do presente). A memória da luta armada situada num lócus de disputa sempre em transformação. Apropriar-se deste passado, monopolizar, se possível, a sua memória, passa a ser um objetivo crucial para os que vivem e estão em luta no presente. Ao escrever sobre as relações entre *memória* e *projeto* e sua importância para a constituição de *identidade(s)*, Gilberto Velho esclarece:

O projeto e a memória associam-se e articulam-se ao dar significado à vida e às ações dos indivíduos, em outros termos, à própria identidade. Ou seja, na constituição da identidade social dos indivíduos, com particular ênfase nas sociedades e segmentos individualistas, a memória e o projeto individuais são amarras fundamentais. São visões retrospectivas e prospectivas que situam o indivíduo, suas motivações e o significado de suas ações, dentro de uma conjuntura de vida, na sucessão das etapas de sua trajetória.<sup>22</sup>

A disputa mnemônica é, portanto, um domínio da vida social deflagrador do balanço de forças envolvendo indivíduos, classes, grupos e instituições constitutivos de uma dada formação histórica. Adotando-se tal corolário, resta ao pesquisador pensar os sujeitos que lembram, integrá-los num todo relacional, buscar suas inter-relações e interdependências, os sentidos que dão liga à interação. Vislumbrar na memória que autorizam as linguagens e os demais suportes expressivos com que reconhecem e representam a si mesmos e ao mundo externo. Articular os relatos memorialísticos às experiências sociais dos sujeitos estudados, às dimensões econômica, simbólica, política e psico-individual que o conformam. Segundo Pierre Bourdieu:

Os campos de produção cultural propõem, aos que neles estão envolvidos, um espaço de possíveis que tende a orientar sua busca definindo o universo de problemas, de referências, de marcas intelectuais..., em resumo, todo um

<sup>22</sup> VELHO, G. *Projeto e metamorfose. Antropologia das sociedades complexas*, p. 101.

sistema de coordenadas que é preciso ter em mente – o que não quer dizer na consciência – para entrar no jogo.<sup>23</sup>

O trabalho de lembrar empreendido é, pois, envolto neste *espaço de possíveis* de que nos fala Bourdieu; *espaço* que transcende os sujeitos singulares e que funciona como uma espécie de sistema comum de coordenadas que faz com que, mesmo que não se refiram uns aos outros, os sujeitos que lembram estejam objetivamente situados uns em relação aos outros.

Dentro desta perspectiva, a noção de memória evocada na pesquisa apresenta dupla função: ela é *instrumento* de ação no conflito social e *método* de reflexão que aponta para a existência de uma relação inteligível entre as tomadas de posição (as escolhas dentre os possíveis) e as posições no campo social. Trata-se de pensar a memória como um local de cruzamento de experiências e expectativas, de passado e futuro, de vigília e sonho; procurando uma aproximação com a capacidade inventiva / escolha do indivíduo em sociedade, no todo relacional. O espaço de possibilidades inventivas do sujeito que lembra (produção de sentidos) e o locus de recepção possível (recepção de sentidos) serão concebidos nesta tensa relação.

Como parâmetros conceituais de análise, as contribuições epistemológicas acerca da temática da memória referentes a três autores, Maurice Halbwachs<sup>24</sup>, Walter Benjamin<sup>25</sup> e Michael Pollak<sup>26</sup> serão de grande ajuda. São autores que constroem suas análises acerca da memória privilegiando sua dimensão afetiva, sem descuidar de seu caráter essencialmente político. Suas análises da memória são discordantes em inúmeros pontos e não pretendo unificá-las em torno de um argumento comum; pelo contrário, meu desejo é, respeitando as particularidades de enfoques e conceitos de cada um, aproveitar ao máximo suas contribuições de modo a explorar como se tece no processo de construção da memória da luta armada as relações entre os afetos e o político.

Pode-se dizer, primeiramente, que suas análises da memória ocultam uma concepção transformadora do que seja o tempo. Suas ponderações sobre o ato

<sup>23</sup> BOURDIEU, P. *Razões práticas: sobre a teoria da ação*.

<sup>24</sup> HALBWACHS, M. *A memória coletiva*.

<sup>25</sup> BENJAMIN, W. “O narrador: considerações sobre a obra de Nicolai Leskov” (1936) In *Magia e técnica, arte e política*.

<sup>26</sup> POLLAK, M. Memória, esquecimento, silêncio. *Estudos Históricos*, vol. 3, nº 3, p. 3-15. Ver também Michael Pollak, Memória e identidade social. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, vol. 5, nº 10, p. 200-212.

de lembrar, individual ou coletivo, sugerem uma visão do tempo privilegiada no sentido de evocar regiões da experiência irreduzíveis ao pensamento preocupado em conferir à história o estatuto científico. O *tempo*, sob suas análises, não é mais o meio homogêneo, móvel contínuo e uniforme onde se desenrolam os fenômenos históricos, mas um princípio de coordenação entre elementos que não dependem do pensamento ontológico, porque colocam em causa regiões da experiência que lhe são irreduzíveis.

Para tratar da memória, estes autores sustentam uma concepção de tempo capaz de evocar dimensões estruturantes da sua percepção: a dimensão humana, afetiva e sensível, mas também, social, política e cultural. Rompem, assim, com duas posturas, bastante disseminadas e aparentemente opostas diante da questão: uma, segundo a qual o tempo é um dado objetivo da natureza, que não se diferencia de outros objetos senão pela sua incapacidade de ser visível. Essa visão, que sustenta uma existência ontológica do tempo, como “um rio que flui”, surgiu sobretudo a partir de Galileu, e tem em Newton seu maior expoente. Em oposição, por volta do século XVIII, apareceu outra percepção do tempo segundo a qual ele irrompe como mais um aspecto da consciência (espírito, razão, etc.) humana. Kant é o grande representante dessa vertente, que percebe o tempo como não mais que uma síntese *a priori* de qualquer experiência humana. Ambas as teorias, aparentemente opostas, compartilham de pressupostos idênticos ditados pela filiação epistemológica que separa sujeito e objeto, corpo e alma.

Caminhando em direção oposta, Halbwachs, Benjamin e Pollak compreendem o tempo como uma *síntese simbólica*, um bem cultural que é transmitido socialmente de geração em geração, sua percepção, portanto, não é inata no homem.

Maurice Halbwachs enfatiza os pontos de referência que estruturam a memória, elos que vinculam a memória de cada indivíduo, de cada grupo à memória da coletividade a que pertence. A análise de Halbwachs confere importância para o caráter positivo que toda memória coletiva carrega consigo, função social da memória que se torna portadora de uma força quase institucional ao reforçar a coesão social, não pela coerção, imposição ou violência simbólica, mas pela adesão afetiva ao grupo. Para Halbwachs, a “memória individual” existe, mas ela está enraizada dentro de quadros sociais. A rememoração pessoal situa-se na encruzilhada das malhas de solidariedade múltiplas dentro das quais cada

indivíduo está engajado, coloca-se na interseção de várias correntes do “pensamento coletivo”.

A memória coletiva, no seu entender, não resulta de uma construção cristalizada por um grupo estabelecido, ela, pelo contrário, postula a mudança das perspectivas e seu relativismo recíproco. Assim, o autor destaca não apenas a seletividade de toda memória, mas a existência de um processo de “negociação”, capaz de conciliar memória coletiva e memórias individuais. Halbwachs situa no centro do processo de construção da memória, condição necessária de todo ato de lembrar, a idéia de reconhecimento. O olhar do Outro, sua escuta, seu testemunho, seu reconhecimento são fatores essenciais no processo de “negociação” da memória:

Para que nossa memória se auxilie com a dos outros, não basta que eles nos tragam seus depoimentos: é necessário ainda que ela não tenha cessado de concordar com suas memórias e que haja bastante pontos de contato entre uma e as outras para que a lembrança que nos recordam possa ser reconstruída sobre um fundamento comum. Não é suficiente reconstituir peça por peça a imagem de um acontecimento do passado para se obter uma lembrança. É necessário que esta reconstrução se opere a partir de dados ou de noções comuns que se encontram tanto no nosso espírito como no dos outros, porque elas passam incessantemente desses para aquele e reciprocamente, o que só é possível se fizeram e continuam a fazer parte de uma mesma sociedade. Somente assim podemos compreender que uma lembrança possa ser ao mesmo tempo reconhecida e reconstruída.<sup>27</sup>

A alusão de Halbwachs ao processo de rememoração é instigante, sua percepção da memória caminha num viés construtivista, está preocupado com a memória não enquanto resultado, mas enquanto construção, como e porque a memória se solidifica adquirindo duração e estabilidade? Para a memória se beneficiar do testemunho dos outros é preciso haver concordância, fazer sentido. Este ato de escuta e reconhecimento necessário no processo de “negociação” da memória, tal qual Halbwachs sustenta, permite que a memória reforce a coesão social. A negociação da memória é necessária para conciliar memória coletiva e memórias individuais.

Neste momento, um argumento importante da pesquisa ganha sentido. Se a “negociação” da memória implica em conciliação, minha hipótese destaca que a conciliação que a memória da luta armada traz em si é menos fruto de uma

---

<sup>27</sup> HALBWACHS, M. *A memória coletiva*, p. 38-39.

“negociação” (reconhecimento e investimento no trabalho da memória), e mais das soluções de compromisso típicas do ressentimento. O ressentimento na memória da luta armada oculta a covardia moral. A memória assume um caráter fabuloso e delirante, simplificando a complexidade do fenômeno social “luta armada” em termos de um confronto entre os bons e os malvados, ou entre algozes cruéis e vítimas inocentes. O trabalho de *negociação* da memória, como Halbwachs enfatiza, capaz de gerar conciliação e reforçar a coesão social, não se opera aqui. A conciliação que a memória da luta armada traz em si é menos fruto de uma negociação (escuta recíproca), e mais do ressentimento que desencoraja a memória e o desagravo. Os ganhos subjetivos do ressentimento – quando a memória passa a ser um veículo do gozo ressentido – se tornam visíveis: o ressentido é sempre um prejudicado, um ofendido que se recusa a superar o agravo que atesta sua superioridade sobre os demais. O ressentimento não é o sofrimento dos puros, o ressentimento é o sofrimento dos que se julgam puros. O ressentido não se reconhece nas conseqüências de seus atos. Sua pureza estando fora de questão, a culpa pelos insucessos fica toda do lado de seus adversários.

Uma outra importante contribuição a ser utilizada na pesquisa são as análises de Michael Pollak sobre a memória, mais especificamente seu conceito de *memória subterrânea*. Pollak ajuda a considerar a memória como fruto de uma estratégia ou luta para definição de uma narrativa muitas vezes solapada pela força da memória oficial. A memória, neste sentido, não é uma substância coletiva unitária. Ela é múltipla e também feita de esperas e silêncios.

Tal qual as análises anteriores, a abordagem de Pollak se interessa pelos processos e atores que intervêm no trabalho de constituição e formalização das memórias. Ao contrário de Halbwachs, Pollak acentua o caráter destruidor, uniformizador e opressor da memória coletiva. Seu conceito de *memória subterrânea* é uma forma de privilegiar a análise dos excluídos, dos marginalizados e das minorias na construção da memória coletiva.

O interesse de Pollak acerca das significações do silêncio serão de grande valia para a pesquisa. O autor compreende o silêncio não como esquecimento, mas como estratégia de sobrevivência, para isso, evoca o exemplo dos sobreviventes dos campos de concentração que, após serem libertados, retornaram à Alemanha ou à Áustria:

Seu silêncio sobre o passado está ligado em primeiro lugar à necessidade de encontrar um *modus vivendi* com aqueles que, de perto ou de longe, ao menos sob a forma de consentimento tácito, assistiram à sua deportação. Não provocar o sentimento de culpa da maioria torna-se então um reflexo de proteção da minoria judia. Contudo, essa atitude é ainda reforçada pelo sentimento de culpa que as próprias vítimas podem ter, oculto no fundo de si mesmas. (...) Em face desta lembrança traumatizante, o silêncio parece se impor a todos aqueles que querem evitar culpar as vítimas. E algumas vítimas, que compartilham essa mesma lembrança “comprometedora”, preferem, elas também, guardar silêncio. Em lugar de se arriscar a um mal-entendido sobre uma questão tão grave, ou até mesmo de reforçar a consciência tranqüila e a propensão ao esquecimento dos antigos carrascos, não seria melhor se abster de falar?<sup>28</sup>

Acredito que o exemplo de Pollak acerca da memória recente dos judeus serve de referência no tocante à memória da luta armada no Brasil. Permite pensar que o silêncio, ou mesmo, a recusa da memória e do desagravo, pode adquirir razões bastante complexas. Da mesma forma, possibilita indagar se há vontade de memória (vontade de escuta), ou se o investimento das energias na reconstrução da democracia no Brasil, ao longo dos anos de abertura, acabou exaurindo a vontade de ouvir a mensagem. A essas políticas do silêncio acrescentam-se aquelas do ressentimento. Se o ressentimento é a atitude defensiva de quem não quer se defrontar com seus erros, cabe trabalhar com a hipótese de que seu sintoma não está somente na falta de escuta por parte da sociedade civil, mas no interior do discurso da própria esquerda difundido na memória da luta armada que obteve ampla receptividade da opinião pública. Parece que alguns militantes não querem admitir que foram derrotados porque não souberam lutar, ou porque seus pontos de vista estavam muito distantes do restante da sociedade e não obtiveram apoio. Então, avaliam suas derrotas com atitudes ressentidas, seja simplificando a complexidade da luta armada em termos de um confronto entre os bons e os malvados, ou entre algozes cruéis e vítimas inocentes, seja alimentando a ilusão de que não havia relações de identidade entre parcelas significativas da sociedade civil com o projeto político vitorioso em 64.

O silêncio a que Pollak faz alusão é moldado, portanto, pela angústia de não encontrar uma escuta, de ser punido por aquilo que se diz, ou, ao menos, de se expor a mal-entendidos. Desta forma, Pollak marca a fronteira entre o dizível e o indizível, o confessável e o inconfessável. Se a lembrança atende a necessidades psíquicas, se o reconhecimento/escuta é a mola-mestra que permite o *trabalho da*

<sup>28</sup> POLLAK, M. Memória, esquecimento, silêncio. **Estudos Históricos**, vol. 3, nº 3, p. 5-6.

*memória*, resta ao historiador distinguir as conjunturas favoráveis ou desfavoráveis à emergência das *memórias subterrâneas*, descobrindo, assim, de que forma “o presente colore o passado”.

Ao pensar o significado da tarefa de rememorar e suas condições de possibilidade, Walter Benjamin aponta para a necessidade de pensar as possibilidades de experiência na modernidade, preocupava-se Benjamin com a construção de uma memória coletiva. “Em que medida é possível pensar uma memória que não se restrinja ao individual, nesse mundo fragmentado onde não se vive mais uma experiência comum?”.<sup>29</sup> Ao diagnosticar a modernidade como atravessada pela ausência de uma experiência comum, Benjamin coloca em questão a própria tarefa da história. É neste sentido que Benjamin lança mão de uma noção específica de memória como condição essencial para a possibilidade de elaboração de uma nova experiência histórica. Trata-se de uma concepção de memória que tem por função última a construção de pontes. Pontes construídas através de cadeias de significantes e significados, e que tem a atribuição de unir a tarefa de escrever história (ou mesmo o simples lembrar) com a dimensão política relacionada à construção de uma experiência comum. *As condições de possibilidade de uma história real [história vivida] são, ao mesmo tempo, condições de seu conhecimento [história narrada].*<sup>30</sup>

Trata-se então de pensar os dois filmes propostos a partir de uma *via crúcis*: local de cruzamento de experiências e expectativas, memória e esperança, passado e futuro, vigília e sonho. É neste movimento, que garante o entrecruzamento entre presente e passado, que os fragmentos de um tempo perdido podem ser revividos, oportunidades para derramar lembranças e abrir as comportas da memória.

Há um quadro de Klee que se chama *Ângelus Novus*. Representa um anjo que parece querer afastar-se de algo que ele encara fixamente. Seus olhos estão escancarados, sua boca dilatada, suas asas abertas. O anjo da história deve ter este aspecto. Seu rosto está dirigido para o passado. Onde nós vemos uma cadeia de acontecimentos, ele vê uma catástrofe única, que acumula incansavelmente ruína sobre ruína e as dispersa a nossos pés. Ele gostaria de deter-se para acordar os mortos e juntar os fragmentos. Mas uma tempestade sopra do paraíso e prende-se em suas asas com tanta força que ele não pode

<sup>29</sup> PENIDO, S. S. T. *O caleidoscópio da memória: Bérqson, Freud e Proust na Filosofia da História de Walter Benjamin*. In: Dissertação de mestrado apresentada ao Departamento de Filosofia da PUC-RJ, 1992, p. 13.

<sup>30</sup> KOSSELECK, R. *Lê futur passé. Contribution à la sémantique des temps historiques*.

mais fechá-la, essa tempestade o impele irresistivelmente para o futuro, ao qual ele vira as costas, enquanto o amontoado de ruínas cresce até o céu. Essa tempestade é o que chamamos de progresso.<sup>31</sup>

Para Walter Benjamin, o passado deixa de ter como fundamento um móvel contínuo. Se o futuro é incerto, se não pode ser qualificado, a história sempre será aberta às perspectivas e esperanças do homem. É desta forma que a concepção de memória em Benjamin está diretamente atrelada à preocupação do autor em resgatar a noção de *experiência comum* na modernidade e, conseqüentemente, resguardar uma dimensão aberta da história, que seja plural e, necessariamente, carregada de humanidade.

A memória, para Benjamin, não diz respeito apenas à questão da construção de identidades individuais, grupais ou nacionais. A memória adquire *status* maior ao informar das possibilidades de realização da história vivida. Aqui, história narrada e história vivida se encontram numa relação de reciprocidade que tem na memória sua substância catalisadora. Benjamin permite pensar a memória como fonte constitutiva e perene da história. Nesse sentido, o passado não constitui uma reserva de conhecimento caracterizada por uma única versão, sendo reconstruído na disputa e diversidade de interpretações. O conceito de *trabalho da memória* permite a aproximação de temas como memória, esquecimento, história e ressentimento. Ele faz entender que não existe experiência fora da transmissão. É a transmissão que transforma o vivido em experiência, ao dotá-lo de um sentido compartilhado. Apostar no *trabalho da memória* demanda, portanto, investimento daquele que narra e daquele que escuta. O resultado é a simbolização do vivido, permitindo que ele se agregue ao presente. Não se trata de esquecimento, mas da transformação da memória, inscrição no campo simbólico - no campo das representações coletivas - as marcas do vivido.

A crítica de Nietzsche à memória como subproduto do ressentimento não pode ser tomada de maneira categórica para nortear a relação dos indivíduos e dos grupos sociais com seu passado. Há casos em que lembrar é tão ou mais importante do que esquecer: casos em que o esquecimento não se dá às custas da

---

<sup>31</sup> BENJAMIN, W. "Sobre o conceito de história." In *Obras Escolhidas I - Magia e técnica, arte e política*, p. 226.

superação de um agravo, mas do recalque de suas marcas mnêmicas<sup>32</sup>. Há eventos que não se consegue esquecer; outros não devem ser esquecidos. Acredito que a memória da luta armada se enquadra nos dois casos. A memória do sofrimento alimenta o ressentimento quando sua evocação serve para criar e consolidar a figura da vítima, de modo que esta passe a colher os ganhos secundários da autopiedade. Por outro lado, nem sempre o esquecimento é “libertador”, há casos, como no caso da memória da luta armada, em que é importante denunciar alguns agravos do esquecimento, tanto no sentido de buscar reparação quanto no de evitar o ressentimento.

Acredito que o *trabalho da memória* é importante precisamente nestes casos onde não se consegue esquecer e, ao mesmo tempo, é intolerável recordar, ou impossível de se transmitir. São casos em que é urgente se fazer ouvir. Para explicar a importância do outro na reconstrução da memória, Jeanne Marie Gagnebin resgata os dois sentidos do conceito de *testemunha*:

Não seria somente aquele que viu com os próprios olhos (o horror) (...). Testemunha também seria aquele que não vai embora, que consegue ouvir a narração insuportável do outro e aceita que suas palavras revezem a história do outro. (...) somente essa retomada reflexiva do passado pode nos ajudar a não repeti-lo infinitamente, mas ousar esboçar uma outra história, e inventar o presente.<sup>33</sup>

Daí a importância do *trabalho da memória*. Trabalho implica transformação de uma coisa em outra; trabalhar a memória é transformar seus resíduos, de modo a que eles se incorporem aos termos da vida presente sem que precisem ser recalçados. É o *trabalho da memória* que permite o verdadeiro esquecimento. O ponto central, no entanto, é que é impossível que este trabalho seja feito apenas por aqueles que vivenciaram esta história, ele requer o testemunho. Trata-se de um trabalho de simbolização que por sua própria natureza não pode ser individual, ele é coletivo. Não se trata de retornar sempre ao mesmo ponto, nem de repetir o ocorrido, e sim de inscrever no campo simbólico, no campo das representações coletivas, as marcas do vivido.

---

<sup>32</sup> “O esquecimento: ao mesmo tempo injustiça absoluta e consolação absoluta”. KUNDERA, M. *L'art du roman*, p. 176. Citado do artigo de Paul Zawadski “O ressentimento e a igualdade: contribuição para uma antropologia filosófica da democracia”. In BRESCIANI, S. NAXARA, M. (orgs.). *Memória e ressentimento: indagações sobre uma questão sensível*, p. 375.

<sup>33</sup> GAGNEBIN, J. M. “Memória, história e testemunho” In BRESCIANI, S. NAXARA, M. (orgs.). *Memória e ressentimento: indagações sobre uma questão sensível*, p. 85-93.

O *trabalho da memória*, cujo porta-voz pode ser o historiador, o cineasta, o ficcionista, faz suplência à tradicional figura benjaminiana do *narrador*, tornado obsoleto no mundo em que a transmissão oral da experiência foi substituída pela informação. A informação, enunciado impessoal que não leva a marca da experiência, é insuficiente para substituir a falta do narrador. O narrador, para Walter Benjamin<sup>34</sup>, poderia ser qualquer membro de uma comunidade que tivesse o talento de transformar o vivido em experiência compartilhada. As narrativas transmitidas de geração em geração, de narrador em narrador, são como elos de uma corrente que ligam o presente ao passado, mas que se modificam aos poucos à medida que cada narrador insere seu estilo particular, seu grão de invenção, às velhas histórias que formam a transmissão da experiência coletiva. Seu trabalho não consiste apenas em inscrever na memória comum os grandes feitos e os grandes traumas. Ele é aquele que recolhe os restos da vida miúda, das pequenas aventuras e desventuras, para tecer com eles uma rede de sentido com a qual a sociedade se identifica.

Benjamin faz entender que não existe experiência fora da transmissão. É a transmissão que transforma o vivido em experiência, ao dotá-lo de um sentido compartilhado. É a simbolização do vivido, e não o recalque das marcas mnêmicas, que permite que ele se agregue ao presente, transformando e dando consistência as vivências atuais. Não se trata de ressentimento, nem de esquecimento, mas trabalho, transformação. Para não alimentar o ressentimento, o *trabalho da memória* deve ser capaz de escrever a história como lugar de apagamento da memória, capaz de evocar a memória/reconhecimento em detrimento da memória/ressentimento.

---

<sup>34</sup> BENJAMIN, W. “O narrador: considerações sobre a obra de Nicolai Leskov (1936).” In *Obras Escolhidas I - Magia e técnica, arte e política*.

### 3

#### ***Que bom te ver viva - Memória Testemunhal***

*Que bom te ver viva!*(1989), filme da diretora e ex-militante política Lúcia Murat é tributário de uma tradição de documentários engajados que vicejou no Brasil nos anos 1960 e 1970. Filmes como *O País de São Saruê* (1967), de Vladimir Carvalho; *Cabra Marcado para Morrer* (iniciado em 1964 e finalizado em 1984), de Eduardo Coutinho; *A Opinião Pública* (1967), de Arnaldo Jabor etc. No entanto, o documentário de Lúcia Murat foi um dos primeiros filmes realizados no Brasil pós-abertura que traz para a tela de cinema a luta armada, a tortura e os assassinatos através de depoimentos reais, de ex-militantes, sobreviventes, que passam seus testemunhos do período.

O documentário nunca foi um gênero fílmico capaz de conquistar grandes bilheterias, seja no Brasil, seja no resto do mundo. Os cineastas que encaram a tarefa de produzir um documentário sabem muito bem disso. Por não ter grande apelo comercial, fica redobrada a dificuldade de levantar fundos para tocar um projeto de tal estirpe. Em tempos em que o cinema é reiteradamente associado ao lazer e a diversão, e em que este lazer e esta diversão afastam a possibilidade de reflexão e inserção do espectador na estória narrada na tela, cabe ao documentário ser um gênero marginal.

Para o público que lota as salas de cinemas nos mega-shoppingcenters é quase penoso assistir a um documentário, seja nacional (o que normalmente é ainda mais um agravante devido a desconfiança e a antipatia em relação ao cinema feito no Brasil), seja ao documentário produzido por algum cineasta estrangeiro. O grande público costuma adjetivar o documentário como um gênero chato, arrastado, repetitivo, difícil... É importante destacar que esta questão diz respeito a maneira como o cinema é feito no mundo. O cinema cada vez mais deixa de ser um produto artístico e, portanto, de reflexão, para se tornar mais uma mercadoria a ser vendida, um produto cultural sim, mas submetido aos ditames de qualquer bom comerciante: é preciso torná-lo vendável. Este é um paradoxo, um nó, uma encruzilhada a que chegou o cinema, independente do gênero a ser pensado. No entanto, no caso do documentário, isto é ainda mais sugestivo de

paradoxos e desencontros entre produtores, diretores, críticos de cinema e o público que vai assistir aos filmes.

Como não poderia deixar de ser, o cinema feito no Brasil experimenta também este desencontro entre o cinema que se pretende objeto artístico e o cinema que se pretende objeto comercial. Obviamente, é impossível reduzir este paradoxo a questões exclusivas do mundo do cinema. Este tema diz respeito a toda uma forma ocidental e moderna de olhar, receber e dar significado as imagens. Trata-se da relação da imagem, do que vemos, com o que pensamos, com o que imaginamos e sentimos. Esse descompasso entre o cinema artístico e o cinema comercial pode ser exemplificado através da influência da televisão no cinema. Filmes que são verdadeiros subprodutos televisivos, que repetem uma estética puramente televisiva são cada vez mais freqüentes no Brasil, assim como no resto do mundo. O cineasta francês Jean-Luc Godard diz que a diferença entre televisão e cinema é que a primeira fabrica o esquecimento, e o segundo, quando é bom, traz consigo uma possibilidade de memória.

Claro é que cada olhar é uma interpretação, diante de um filme, cada olhar irá interpretá-lo mediado por conceitos, valores, sentimentos, etc. O que vemos é constantemente modificado por nosso conhecimento, nossos anseios, nossos desejos, nossas emoções, pela cultura, pelas teorias científicas mais recentes etc.

Trabalhar com memória através da análise de filmes possibilita esta rica abertura conceitual: o lembrar, o esquecer, submetidos a uma releitura do que seja o olhar e a imaginação, principalmente o papel exercido por este olhar e imaginação ao se assistir um filme, demandam do pesquisador uma postura atenta em relação não só a aspectos da produção de cada filme, mas também e, fundamentalmente, de sua recepção. Pensadores importantes como Roger Chartier, Pierre Bourdieu, Michel Foucault, Gilles Deleuze etc. se preocuparam em seus estudos sobretudo com esta necessidade de reler as formas consagradas em cada cultura, em cada época histórica de se receber os bens culturais. De forma geral, suas preocupações estavam em demarcar o caráter ativo da recepção destes bens culturais. Segundo Chartier, as condições de recepção não são unívocas, e isto se deve ao fato de tais condições não serem passivas. Se entendemos o cinema como um bem cultural, que seja, um produto artístico, político, econômico e social tributário de um determinado contexto histórico, e,

portanto, passível de análise através destas singularidades anteriormente expostas, a presente pesquisa ganha contornos outros.

Sobre este aspecto, é interessante um depoimento como o do cineasta alemão Wim Wenders, proferido no ótimo documentário intitulado *Janela da Alma*(2003), dos diretores João Jardim e Walter Carvalho. Wenders, lembrando de sua infância recordava que o que mais lhe agradava nos livros era o fato de que aquilo que eles forneciam não se achava apenas dentro deles, mas no que Wenders, criança, adicionava a eles, aí sim, fazendo cada estória *acontecer*. Para o cineasta, quando crianças, podíamos realmente ler entre as linhas e acrescentar-lhes toda a nossa imaginação. Neste sentido, a imaginação teria esta função de complementar as palavras. Quando começou a assistir aos filmes, era assim que Wenders os via. Projetava na tela do cinema sua imaginação, seus sonhos, suas experiências de vida, suas certezas e incertezas, seus anseios e emoções. Continuava, portanto, lendo entre as linhas, e, na época, isso era possível. Wenders lembra dos filmes de faroeste de John Ford, dizendo que era possível ler entre as imagens. Havia espaço suficiente entre as tomadas, o que permitia ao espectador se projetar dentro da estória narrada na tela.

O interessante é que, falando do cinema feito na atualidade e se referindo sobretudo aos filmes atados a uma estética televisiva, ou comercial, Wenders critica-os ao caracterizá-los como filmes totalmente fechados, *enclausurados: Não há mais espaço para inserir o sonho. A maioria dos filmes contemporâneos não nos deixa mais nenhum espaço. O que você vê é o que você recebe. Não é preciso introduzir neles os próprios sonhos, chegam prontos.*<sup>1</sup>

A crítica de Wim Wenders à forma como o cinema é feito na contemporaneidade pode ser desdobrada para o campo da memória, o lembrar e o esquecer, sobretudo a forma como a memória é construída na atualidade. Neste tocante, vale a pena recordar o alerta de Pierre Nora de que assistimos hoje ao fim das “sociedades-memórias”, e o que evidenciamos hoje como uma revalorização retórica da memória (o *boom* da história oral, das biografias, autobiografias, filmes históricos, documentários; a obsessão comemorativa que tomou conta de todas as sociedades contemporâneas nas últimas décadas; o acúmulo de falas de memória, o direito e o dever de memória reivindicados por inúmeros grupos

---

<sup>1</sup> WENDERS, W. Depoimento do cineasta alemão no filme *Janela da Alma* (2003) dos diretores João Jardim e Walter Carvalho.

sociais e políticos) esconde, na verdade, um vazio. “Fala-se tanto de memória precisamente porque ela não existe mais.”<sup>2</sup> Para Nora, a memória encontra-se, assim, prisioneira da história ou encurralada nos domínios do privado e do íntimo, transformou-se em objeto e trama da história, em *memória historicizada*. É neste sentido que Pierre Nora nos fala em *lugares de memória*. Se toda memória hoje em dia é uma memória exilada que busca refúgio na história, restam-lhe, assim, os *lugares de memória* como seu grande testemunho.

O conceito de Pierre Nora de *lugares de memória* sugere novos caminhos, novas abordagens para o historiador que se propõe trabalhar com o tema da memória. Assim, pode-se apontar um primeiro efeito desta recente apropriação da memória pela história como sendo a sua extrema operacionalidade e produtividade. É o “frenesi de memória” das últimas décadas, fenômeno novo e sem dúvida salutar, que está na raiz de importantes movimentos identitários (sociais e/ou políticos) e de afirmação de novas subjetividades, de novas cidadanias. Responsável pelo resgate de experiências marginais ou historicamente traumáticas, localizadas fora das fronteiras ou na periferia da história oficial ou dominante. Responsável, igualmente, por um debate historiográfico que teve como desdobramento o aparecimento de novas noções, como as de “memórias subterrâneas”, “lembranças dissidentes”, “lembranças proibidas”, “memórias enquadradas”, “memórias silenciadas”, mas não esquecidas<sup>3</sup>, e outras que buscam dar conta dos fenômenos contemporâneos da memória.

Desta forma, o termo *lugares de memória*, assim como as considerações que o envolvem, e os efeitos constatados a partir de tais considerações abrem à reflexão historiográfica importantes e sugestivos pontos de apoio. O que está em jogo aqui é a constatação de uma contemporânea *apropriação da memória pela história*. Por isso, para Pierre Nora, na atualidade toda memória é apropriada e historicizada, daí suas noções de *memória historicizada* e *lugares de memória*. Nesta perspectiva, é importante destacar que a alusão de Nora a recente apropriação da memória pela história se viabiliza, em grande medida, pela consciência historiográfica que se constitui desde Tucídides, realizando precisamente a crítica da memória, desincompatibilizando-se com ela. Nas palavras de Jacy Alves de Seixas:

<sup>2</sup> NORA, P. “Entre mémoire et histoire – La problématique des lieux”. In: *Lês lieux de mémoire*.

<sup>3</sup> POLLAK, M. Memória, esquecimento, silêncio. **Estudos Históricos**, vol. 2, n° 3, p. 3-15.

A historiografia deixando de se colocar como um dos campos constitutivos da memória, para posicionar-se “fora” dela, numa postura vigilante e crítica; sobre a memória paira, doravante, nesse longo percurso em que a história busca se constituir como um saber científico, o “olho” vigilante da história.<sup>4</sup>

Neste sentido, é importante aludir a salutar crítica que Jacy Alves de Seixas faz ao termo de Nora, *lugares de memória*. Para Jacy Seixas, a afirmação sedutora de Pierre Nora de que, se ainda habitássemos nossa memória, não haveria necessidade de lhe consagrar lugares específicos desconsidera um traço instituidor da memória, que é precisamente a *especialização do tempo*. Jacy compreende este traço instituidor da memória como um exprimir-se, um materializar-se e um atualizar-se através de lugares. Assim, Jacy não descarta o termo *lugares de memória*, mas o instaura a partir de outras premissas e, neste sentido, o refunda:

Os lugares de memória representariam menos uma ausência de memória, ou a manifestação de uma memória historicizada do que irrupções afetivas e simbólicas da memória em seu diálogo, sempre atual, com a história. É porque habitamos ainda nossa memória – tão descontínua e fragmentada quanto o são as experiências da modernidade – e não porque estejamos dela exilados que lhe consagramos lugares, cada vez mais numerosos e, freqüentemente, inusitados (ao menos ao olhar sempre armado da história).<sup>5</sup>

As considerações de Jacy Seixas, sua compreensão dos *lugares de memória* permite pensar as relações tecidas entre memória e história incorporando facetas novas ao tema. Sua definição de lugares de memória questiona os teóricos que enfatizam exclusivamente a função política da memória de controle *voluntário* do passado (e, portanto, do presente). Por outro lado, trata-se de perguntar o que a insistência historiográfica exclusiva nos aspectos voluntários, intelectuais e políticos da construção da memória está deixando de lado, à margem de todo o processo? Jacy responde como sendo a dimensão afetiva, descontínua das experiências humanas, sociais e políticas.

Desta forma, analisar os *lugares de memória* é uma forma de incorporar o papel desempenhado pela afetividade e sensibilidade na história, como por

---

<sup>4</sup> SEIXAS, J. A. “Percurso de memórias em terras de história: problemáticas atuais”. In BRESCIANI, S. NAXARA, M. (orgs), *Memória e ressentimento: indagações sobre uma questão sensível*, p.43.

<sup>5</sup> *Ibid*, p. 45.

exemplo, o papel desempenhado pelo ressentimento. E é justamente este o enfoque a ser trabalhado em cada filme. Em outras palavras, investigar como e porque cada filme pode ser classificado como um *lugar de memória*, no sentido que Jacy Alves de Seixas lhe empresta, ou seja, um “lugar” de irrupções afetivas e simbólicas da memória em seu diálogo sempre *atual* com a história.

Trabalhar o cinema como um *lugar de memória* é reforçar o papel da imaginação, dos sonhos e, portanto, dos afetos na produção e recepção deste bem cultural. Retorna-se aquela temática inicial do capítulo, o paradoxo estabelecido entre cinema e comércio, arte e mercadoria. Quando o cinema enquanto criação artística, enquanto espaço de possibilidades inventivas, afetivas e simbólicas passa a submeter seu processo criativo aos preceitos que norteiam o comércio lucrativo, ele, cinema, deixa de cumprir aquele papel de *lugar de memória*. Este cinema, como a maioria das imagens que vemos na atualidade, não tenta nos dizer algo, mas nos vender algo.

Existem, portanto, vários cinemas, quer dizer, o cinema enquanto *lugar de memória* é o cinema que cumpre a função de dar um destino a memória, por destino entenda-se espaço, lugar, tempo; é o cinema que abre a possibilidade da memória ser trabalhada, entrar em cena. Junto com a memória, os afetos, pois a memória é constantemente alterada, atualizada pelos sentimentos, sentimentos fortes. Por outro lado, o cinema mais visto e mais produzido no mundo é o cinema que traz imagens em abundância. É o cinema da estética televisiva, comercial que nos propõe imagens prontas, clichês. Este cinema comercial é um convite ao esquecimento, pois não há nele espaço para reflexão, para a imaginação. *O que você vê é o que você recebe. Não é preciso introduzir nele os próprios sonhos, chegam prontos.*<sup>6</sup>

Todas estas questões anteriormente relatadas que dizem respeito as relações entre memória e cinema são importantes para a compreensão de alguns aspectos do documentário de Lúcia Murat, *Que bom te ver viva*, sobre a experiência de mulheres que atuaram na luta armada, fazendo parte de organizações de esquerda durante o período de vigência da ditadura civil-militar no Brasil. Antes de ingressar no conteúdo do filme propriamente dito, pode-se antecipar que o documentário de Lúcia Murat aposta no *trabalho da memória* e,

---

<sup>6</sup> WENDERS, W. Depoimento do cineasta alemão no filme *Janela da Alma* (2003) dos diretores João Jardim e Walter Carvalho.

neste sentido, deve ser visto como um *lugar de memória*. Um filme que toma a forma de documentário, e esta forma serve para atender a um objetivo fundamental: abrir um espaço para o testemunho.

*Que bom te ver viva trabalha* a memória da luta armada já a partir do momento em que toma para si a forma de documentário. Trata-se de um investimento na figura retórica do testemunho de vida, portanto, desde já coloca como condição de realização o seu correlato, a escuta. Mais adiante veremos como fica colocado no filme esta dimensão da escuta, e como o ressentimento pode funcionar como um empecilho a ela, seja através da acusação por parte de pessoas menos esclarecidas politicamente que consideram a retomada dos fatos do passado como atos de revanchismo; seja através de pessoas que se mobilizam para escutar os relatos, mas atravessadas por um sentimento de compaixão, afeto que segundo Nietzsche é correlato do ressentimento.

O filme de Lúcia Murat aposta no *trabalho da memória* na medida em que abre tempo e lugar para o testemunho. Trata-se de um filme testemunhal, cujos depoimentos narrados na tela nascem de “situações-limite”, são depoimentos esmagados pelo peso do real e, nesta medida, transformam-se em uma escritura do corpo e da memória. Este é, precisamente, um aspecto a ser destacado no filme, seu teor testemunhal.

Para qualificar de forma adequada esta característica testemunhal do filme de Lúcia Murat, e conferir a ela sua importância no contexto da construção da memória da luta armada no Brasil, pode-se recordar um conhecido aforismo de Walter Benjamin intitulado “Narração e cura”. Neste texto, Benjamin fala do poder do fluxo da narração de levar consigo a doença para longe, até a sua foz. Em suas palavras: *Assim como a dor é uma barragem, que resiste ao fluxo da narrativa, do mesmo modo é claro que ela é rompida onde a correnteza se torna forte o suficiente para levar consigo tudo o que encontra para o mar do esquecimento feliz.*<sup>7</sup>

*Que bom te ver viva* trata dessa tentativa de narração da dor. Os depoimentos narrados nele nasceram de pessoas, mulheres ex-militantes das organizações de esquerda armadas, que buscam representar situações históricas determinadas – a luta armada e suas conseqüências mais trágicas, como a tortura,

---

<sup>7</sup>. BENJAMIN, W. *Obras Escolhidas I - Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*, p. 205.

o exílio, a clandestinidade, os assassinatos, os desaparecimentos, o afastamento da família, etc.

Curiosamente, os depoimentos narrados no filme visam não só ao “esquecimento” (ou seja, a um afastamento da dor), mas também querem ser um testemunho no sentido jurídico e histórico. É interessante porque tais objetivos - **esquecer** para afastar a dor, e ao mesmo tempo **lembrar** para instaurar a verdade e assim fazer justiça – parecem caminhar em sentidos contrários. Vale a pena explorar esta dimensão da memória (querer esquecer e lembrar ao mesmo tempo) presente nos depoimentos narrados no filme.

As duas faces contidas nos testemunhos (lembrar e esquecer) nos remetem ao próprio conceito de memória utilizado nesta dissertação. A memória é inseparavelmente lembrança e esquecimento, um local de cruzamento, como nos diz Reinhart Kosseleck<sup>8</sup>, uma tensão estabelecida entre um *espaço de experiências* e um *horizonte de expectativas*. No entanto, esta tensão, este cruzamento quando remetidos a uma memória marcada pela extrema injustiça, memória de perseguição em que a tortura foi usada como política de Estado, ganham contornos novos. Isso ocorre quando, por exemplo, tal memória associa-se a um afeto passivo como o ressentimento. A *covardia moral* de que nos fala Nietzsche, um *auto-envenenamento psíquico*, uma forma de rejeitar tal dualidade inerente a toda atividade mnemônica. Rejeita porque no lugar de esquecer – para afastar a dor – e lembrar – para aproximar a justiça – o ressentimento instaura a repetição. Em vez da ação (*trabalhar a memória* que significa transformar, deslocar) ocorre a reação (o ressentido reage acusando repetidamente o outro, nega qualquer ação, qualquer deslocamento). *Que bom te ver viva* investe nesta faceta dual da memória. Os depoimentos narrados são atravessados por esta tensão, lembrança e esquecimento, duas faces da mesma moeda.

O filme de Lúcia Murat tem o mérito de trazer à cena, ao embate semiótico, um forte traço testemunhal, sobretudo quando enfocamos os depoimentos das ex-militantes. Este filme-testemunho pode justamente ser compreendido como o discurso da “sobrevivente”, que precisa narrar suas histórias para poder recompor os fragmentos de seu “eu”. Desta forma, ele pode ser visto também como um filme-consolo, através do fluxo da narrativa, a dor é

---

<sup>8</sup> KOSSELECK, R. *Lê futur passé. Contribution à la sémantique des temps historiques*.

carregada para um porto distante. A sobrevivente que narra sua experiência busca na mesma medida o esquecimento. Por outro lado, as ex-militantes através de seus depoimentos buscam também a lembrança do que viveram, buscam com isso a justiça após terem sobrevivido à extrema injustiça. Numa palavra, buscam aquilo que pode ser apontado como um conceito-chave para o tema: reconhecimento. Como veremos adiante, esta questão importante da busca por reconhecimento é conceito-chave para a análise de como vem se constituindo a memória da luta armada. Reconhecimento aqui, quer dizer, tornar pública a verdade, dar voz a esta memória e, particularmente, incorporar na memória as marcas do vivido através dos testemunhos dos sobreviventes. Por ora, vale a pena percorrer alguns traços importantes do filme, escolhas da diretora e aspectos que fugiram a estas escolhas, mas que estão presentes e que servem para trilhar caminhos interpretativos que as ultrapassam.

O filme de Lúcia Murat insere-se no desafio da reconstrução histórica e democrática no Brasil. *Que bom te ver viva* traz a reflexão da memória política de período recente, segundo a narrativa das testemunhas, acerca daquilo que é avesso à compreensão: a tortura e o desaparecimento político durante a ditadura civil-militar.

A idéia envolvida no filme é a de que as emoções expostas por meio dos relatos, se devidamente interrogadas, podem proporcionar um sentido para o inexplicável da repressão. Os sentimentos, compostos por sobras, fragmentos, interditos e despojos, mobilizam as marcas de uma experiência na qual "o equilíbrio é impossível, de modo que o sofrimento é garantido para o resto da vida" (Estrela Abohadana)<sup>9</sup>. A insistência sobre os restos do vivido sob a ditadura tem o objetivo de extrair uma arqueologia fúnebre, que nos possibilite construir explicações, à materialidade remanescente dos porões de tortura.

Em *Que bom te ver viva* intercalam-se os desejos e traumas de uma personagem anônima, interpretada pela atriz Irene Ravache, com os depoimentos de oito ex-presas políticas brasileiras que viveram situações-limite: a tortura e a prisão. Cada depoimento é introduzido no filme através de uma espécie de ficha que apresenta os principais dados biográficos das depoentes: nome completo; a

---

<sup>9</sup> ABOHADANA, E. Relato. Doravante, seu relato e o das outras pessoas serão indicados pelo nome da depoente entre parênteses (Estrela Abohadana); que se refere ao depoimento de Estrela, contido no filme *Que bom te ver viva*, dirigido por Lúcia Murat.

organização armada de que fez parte; o tempo de prisão e de tortura; o estado civil; a profissão e se possui filhos. A ficha é atualizada e funciona como recurso narrativo no filme, trata-se aqui de apresentar as personagens da história. Por outro lado, as fichas adiantam uma preocupação da diretora que irá fundamentar todo o filme: a memória a ser apresentada na tela é viva, dinâmica e, particularmente, diz respeito a seres humanos concretos. Dessa forma, ao priorizar dados pessoais e atuais das depoentes, Lúcia Murat esboça sua escolha em mostrar como estas pessoas sobreviveram, como vivenciam a tortura internamente, e, sobretudo, como suas vidas foram alteradas a partir de tudo isto. Percebe-se desde já, que a opção da diretora foi ouvir, dar voz aos seus personagens.

Mais de vinte anos depois, como vivem essas mulheres? Em sua resposta, mais do que descrever e enumerar sevícias, o filme mostra os sentimentos que elas viveram, e ainda vivem, por terem sobrevivido àquelas experiências. Seus relatos resistem à idéia do esquecimento, não por serem uma plataforma política, mas por constituírem a única forma de dar continuidade às suas existências. *Detesto fazer as denúncias, mas não posso viver sem fazê-las*, é a fala da personagem central do filme (Irene Ravache).

O filme faz transparecer que apesar do (re)conhecimento público e notório das violações aos direitos humanos, ainda não nos inteiramos o suficiente para compreendermos este passado recente. Hannah Arendt, ao tratar da ruptura entre passado e futuro causada pelo impacto do totalitarismo, aponta para o empobrecimento da experiência e a debilidade da memória em uma sociedade herdeira de regimes de exceção:

Estamos ameaçados de esquecimento, e um tal olvido – pondo inteiramente de parte os conteúdos que se poderiam perder – significaria que, humanamente falando, nos teríamos privado de uma dimensão, a dimensão de profundidade na existência humana. Pois memória e profundidade não pode ser alcançada pelo homem a não ser através da recordação.<sup>10</sup>

Para evitar a falta de significações do passado na reconstrução de democracias nascentes, Arendt propõe o recurso à modalidade do pensamento que permite o desvelamento das experiências vividas, ou seja, a compreensão. O sofrimento pelo qual passamos em nossa existência somente pode ser absorvido e

---

<sup>10</sup> ARENDT, H. *Entre o passado e o futuro*.

transformado em experiência se pudermos conceder-lhe publicidade, o que no filme se traduz com as narrativas em condições de liberdade, com a possibilidade das vítimas e testemunhas serem ouvidas e vistas pelos outros. A compreensão é uma "atividade interminável, a maneira especificamente humana de estar vivo"<sup>11</sup>. É por isto que nos causa grande impacto o testemunho das sobreviventes ao logo do filme. No caso dos relatos sobre os desaparecimentos forçados, a situação fica ainda mais aguda, é a constituição do vazio na história – "os desaparecidos são um hiato em minha vida, um período entre parênteses" (Criméia de Almeida). Apesar de, em vários momentos, as narrativas se constituírem por meio de detalhes aparentemente triviais (a lagartixa na parede da cela, o olhar de um desconhecido no assalto ao banco), são estas minúcias dos relatos que permitem a inserção do espectador na história política da época, a compreensão dos sentimentos envolvidos.

A importância das particularidades estão em não permitir que se transforme algo real em mitológico, inversão ocorrida em muitos trabalhos de historiadores, na abordagem da história oficial e mesmo na visão de boa parte da esquerda. Toma-se aqui o termo mito como "a solução imaginária para tensões, conflitos e contradições que não encontram caminhos para serem resolvidos no nível da realidade (...), que cria um bloqueio à percepção da realidade e impede lidar com ela"<sup>12</sup>. O uso do mito encontra-se tanto na história que se procura impor, para que se esqueça aqueles tempos e não se construam as narrativas, quanto no imaginário que criamos para nós mesmos a fim de suportar o inexplicável da tortura. No entanto, tratar a militância armada como parte de um mito somente contribui para afastar a possibilidade de compreensão de suas lutas. "Esse negócio de guerrilha e tortura, hoje, parece um conto de fadas. E isso nos distancia da realidade. Para meus sobrinhos, filho e amigos deles, eu sou uma espécie de contadora de estórias" (Criméia de Almeida).

A solução do mito acaba por esvaziar de sentido aquelas histórias de vida e, corre-se o risco de banalizar e amenizar a memória da luta armada. O mito, neste caso, serve muito bem na promoção de um esquecimento apressado, pouco investido de trabalho/escuta e, por isso mesmo, tal memória pode se constituir rica em estórias sensacionais, corajosas, que dariam um bom enredo para o cinema,

---

<sup>11</sup> HARENDT, H. "Compreensão e política". In *A dignidade da política*.

<sup>12</sup> CHAUI, M. *Brasil. Mito fundador e sociedade autoritária*.

mas vazias de sentimentos e, por isso, de sentido. Para o cineasta alemão Wim Wenders, este é precisamente o maior problema da relação que travamos com as imagens na modernidade. É quando a maioria das imagens que vemos não tentam nos dizer algo, mas nos vender algo, nas palavras de Wenders:

A atual superabundância de imagens significa, basicamente, que somos incapazes de prestar atenção. Somos incapazes de nos emocionarmos com as imagens. Atualmente, as histórias tem que ser extraordinárias para nos comoverem. As histórias simples, não conseguimos mais vê-las.<sup>13</sup>

O depoimento de Wim Wenders alerta para a forma de nos relacionarmos com as imagens na atualidade, mas suas considerações podem e devem ser desdobradas para o terreno da memória, ela mesma uma forma de percepção da realidade. Com seu alerta, Wenders reforça a idéia de que o reconhecimento, a memória e toda forma de percepção devem estar inseparavelmente ligadas à emoção, aos sentimentos.

A transformação do militante em figura mitológica, como o herói de um gibi que se apresenta livre de conflitos, dúvidas e sentimentos, faz com que a memória da luta armada perca qualquer possibilidade de *compreensão*. Em alguns aspectos, esta parece ser a preocupação do historiador Daniel Aarão Reis Filho ao criticar o filme de Bruno Barreto (“O que é isso, companheiro?”, 1997), pois este teria reforçado uma versão da luta armada que, ao apresentar o militante de forma reta, infantilizada e mitológica acaba por promover uma memória conciliadora. E o que Reis Filho condena é justamente a conciliação com a ditadura; segundo o autor de “A revolução faltou ao encontro”, é preciso refletir de maneira crítica sobre a ditadura, pensar o porquê de a sociedade ter dado apoio a ela. Em suas palavras:

Os livros de Gabeira (“O que é isso, companheiro?”) e Zuenir Ventura (“1968: O ano que não terminou”) ganharam popularidade não só porque eles escrevem bem, mas também por recuperar o passado de maneira suave, bem-humorada e conciliadora com a ditadura. O filme do Bruno Barreto vai além e absolve a ditadura, não por apresentar um torturador com conflitos, mas por mostrar guerrilheiros sem conflitos, simplórios.<sup>14</sup>

---

<sup>13</sup> WENDERS, W. Depoimento do cineasta alemão no filme *Janela da Alma* (2003) dos diretores João Jardim e Walter Carvalho.

<sup>14</sup> REIS, FILHO, D. A. Entrevista concedida à Revista de História da Biblioteca Nacional. Ano 1, nº 3, setembro de 2005, pg. 46.

Esta transformação do militante em figura mitológica, afastando a possibilidade de compreensão de suas lutas e, desta forma, fechando o canal de escuta ao se afastar aquelas experiências de vida do mundo real, são reiteradamente aludidas ao longo dos depoimentos narrados no filme. Logo após apresentar as fichas das nove depoentes, temos a primeira “fala”, que vem como o monólogo interpretado pela atriz Irene Ravache. É tarde da noite, a personagem está sozinha, deitada no sofá de seu apartamento, ao que parece estar esperando o telefonema de um suposto caso amoroso da noite anterior:

Droga, ele não me telefonou. Eu tenho certeza de que ele leu a matéria e agora não quer mais me ver. Está simplesmente sem saber o que fazer o bobalhão, idiota. Não vai mais conseguir trepar comigo, porque com mártir não se trepa. É Nossa Senhora, Joana D’arc, quem é que trepa com Joana D’arc? É isso né cara, não dá pra pensar que é humano, que tem vontade, tem tesão... não dá. Quem sobreviveu não é humano. Igual ao torturador, também não é. Pô merda, pior é que eu também acho. Todos vocês acham que a gente é diferente, só para fingir que nunca vão estar no lugar da gente. Às vezes eu também acho. Vamos fazer aqui uma coisa, uma força para cada um de nós em praça pública. Para, pode parar! Guardem a minha para quando eu tiver oitenta anos. Esta é a minha história e vocês vão ter que me suportar!”(personagem anônima)

A fala é cheia de ironia e demarca um incômodo da personagem, quando a identidade de mártir, ex-militante acaba por sufocar a possibilidade de exercer outros papéis em sua vida presente. Como se, pelo fato de ter sobrevivido, a personagem deixasse de ser humana. A personagem anônima interpretada por Irene Ravache, através desta fala inicial, como que introduz o espectador no universo emocional das sobreviventes. A dificuldade em lidar com uma identidade, quando ela é mote de afastamento e apagamento das relações humanas.

A identificação entre a sociedade atual e os eventos passados e a produção de significados para o tempo presente e futuro depende do conhecimento dos sentimentos, desejos e aspirações dos seres humanos envolvidos. Sejam eles as vítimas, presentes no filme, sejam os carrascos, que no processo de transformação da história em mito aparecem em confortável situação de monstros. Eram homens. Tinham e têm endereços, possuem uma vida cotidiana, vivem em famílias e, principalmente, sabem de parte da história que as vítimas e a maior parte da sociedade desconhecem.

É interessante observar que no filme de Lúcia Murat, o uso de imagens de arquivo, tais como fotos de pessoas mortas ou torturadas, salas de tortura etc, praticamente não são utilizadas. É como se estes documentos não tivessem o que dizer, foram usados várias vezes em outros momentos e, por outro lado, parecem já ter sido banalizados pelas imagens semelhantes das delegacias e sistema penitenciário atuais. Será que eles não perderam sua importância enquanto verdade documental, se foi habituando aos seus horrores? O que vemos, fora o depoimento das personagens, são fotos dos locais por onde as pessoas envolvidas passavam, tais como o estacionamento da DOI-CODI, em São Paulo; ou então, os caminhos atuais que os sobreviventes dos filmes percorrem atualmente em seu cotidiano: sindicato, hospital, moradia, cinema, restaurante etc.

Por outro lado, a publicidade criada por estes filmes, o espaço e o tempo público, objetivada pelas narrativas, mostra que a relação entre memória e esquecimento demanda a existência também do documento. Este desempenha a função de dar a força que irá se contrapor às imposições do esquecimento. Esse tipo de documento se distingue do documento histórico tradicional, precisamente por trazer as histórias pelo depoimento direto de quem as viveu. A memória das violações aos direitos humanos, formatada por políticas de Estado, passagem do tempo, ideologias, o cansaço do ressentimento, se vê reduzida aos livros, arquivos e placas comemorativas, desprovida dos recursos que dispõem os relatos e narrativas de recombinar finais e começos, alterar pausas, rebobinar, sem qualquer subordinação a ordens pré-concebidas. Esses entrecruzamentos da narrativa capacitam a memória como o (re)colher e o (re)criar de reflexões críticas alternativas à continuidade programada das instituições.

Estes aspectos subjetivos indicam não uma preparação para a montagem de um filme sobre histórias individuais, mas um cuidado para apresentar o concreto da história, remontada a partir da perspectiva da emoção e do sentimento e objetivando o registro material da época. Claudine Haroche observa a relevância dessa abordagem para a análise política:

O ritmo, o tempo dos sentimentos individuais, a maneira de sentir, de reconhecer os próprios sentimentos, de manifestá-los e, talvez ainda mais, de

sufocá-los, negá-los, calá-los e recalca-los são essenciais para a elucidação dos mecanismos políticos.<sup>15</sup>

Talvez uma das questões que percorre o filme seja: o que resta desse passado no presente? O fato é, e os depoimentos nos mostram isso, que mesmo diante do horror a vida continua e expressa isto por meio da existência cotidiana. Aquilo que menos conhecemos dos tempos de repressão, os detalhes e sentimentos, aparece em primeiro plano no filme de Lúcia Murat; é o plano do trivial, das pessoas comuns, que nos aproxima, via humanização das personagens envolvidas, ao incompreensível. Beatriz Sarlo, pensadora argentina, ao fazer analogia dos eventos do nazismo com a ditadura militar argentina mediante a análise do filme *Shoah*<sup>16</sup>, define este processo de relacionamento dos tempos, entre memória e esquecimento:

Justamente por poder restituir uma noção concreta de tempo que o esquecimento oblitera num fluxo de desastres cuja repetição os condena a perderem seu caráter individual e, portanto, a se integrarem num relato convencional, repetitivo, hipercodificado: uma narração cuja letra conhecida destrói o estranhamento e a distância<sup>17</sup>.

Daí a importância da idéia de arqueologia, anteriormente suscitada; ela se encaixa ao filme de Lúcia Murat por sua prática de reconstruir o ser a partir do osso ou, neste caso, de compreender os eventos históricos por meio dos fragmentos narrados pelas testemunhas e sobreviventes. *Que bom te ver viva* não finaliza os relatos com alguma espécie de proposição conclusiva ou instrução para a ação; antes, ele mantém seu caráter narrativo e impulsiona no espectador um processo reflexivo, uma abertura sobre como podemos ressignificar o horror da tortura e do desaparecimento e assassinato políticos em um sistema democrático.

Logo no início do filme, fica claro o enfoque a ser dado aos relatos. Lúcia Murat, através de sua personagem anônima interpretada pela atriz Irene Ravache, está preocupada em abrir espaços interpretativos: “Porque sobrevivemos?... seria melhor perguntar como sobrevivemos?” Desta forma, seu

<sup>15</sup> HAROCHE, C. “Elementos para uma antropologia política do ressentimento: laços emocionais e processos políticos”. In BRESCIANI, S. NAXARA, M. (orgs.). *Memória e ressentimento: indagações sobre uma questão sensível*, p. 344.

<sup>16</sup> Filme sobre os judeus, com 10 horas de duração, dirigido por Claude Lanzmann, produzido em 1985. Apresenta o testemunho dos sobreviventes do holocausto.

<sup>17</sup> SARLO, B. “A história contra o esquecimento”. In: *Paisagens imaginárias*, p. 41.

filme se abre para a vida concreta, imanente e, por isso, para a singularidade de cada trajetória de vida. Falar da memória da luta armada é, no filme, explorar a particularidade de cada sobrevivente. A força, a vida e o espírito de cada relato trazem para a memória a dimensão afetiva, descontínua e incoerente da vida, ou seja, exatamente a forma como a experimentamos.

Como foi apontado anteriormente, a tensão que atravessa os depoimentos no filme diz respeito à dualidade inerente ao próprio conceito de memória: lembrança e esquecimento. Poder lembrar, saber esquecer, tudo no filme nos conduz para esta tortuosa vereda: se toda fala demanda uma escuta, fica o desafio de romper o silêncio, manifesto sobretudo quando o associamos ao ressentimento.

Pode-se observar que o relato de como os sobreviventes das violações aos direitos humanos é recebido nos tempos atuais difere em cada indivíduo, mas em geral sofre de uma recepção constrangedora. Nas palavras da ex-presa política Estrela Abohadana:

Olha, eu acho que existe um grande silêncio em relação à tortura. Não exatamente ao relato de como se faz uma tortura, isso me parece que foi muito explorado. O que é o pau-de-arara, o que é o choque, enfim essas atrocidades que acontecem no âmbito mesmo da tortura. Agora, eu acho que há um silêncio de como as pessoas que foram torturadas vivenciam internamente isso. Então, eu acho que as pessoas até suportam saber que você foi torturada e acho que as pessoas sabem o que é uma tortura. Mas o que elas não suportam ouvir é como que você se sente diante da tortura. Qual foi a sua experiência emocional interna diante da tortura.<sup>18</sup> (Estrela Abohadana)

Parece haver duas reações básicas aos relatos sobre a tortura e a violência política: por um lado, com mais frequência por parte de pessoas menos esclarecidas politicamente, mas não somente estes, se considera a retomada dos fatos do passado como um ato de revanchismo ou ressentimento:

Hoje a gente corre outro risco, quer dizer, quando a gente fala dessas coisas parece que estamos falando de uma coisa velha, uma coisa do passado. Parece que a gente é rancoroso, que a gente não consegue esquecer. Eu já ouvi muitas vezes as pessoas falarem: “como é, não dá pra passar uma borracha nisso. Lá vem de novo falar em tortura, mas que coisa mais antiga, esquece”. Eu acho que as pessoas que não passaram por isso, não tiveram uma pessoa querida, um irmão, um pai desaparecido não pode imaginar a imensidão da dor e da revolta.

---

<sup>18</sup> ABOHADANA, E. Depoimento para o filme *Que bom te ver viva* de Lúcia Murat.

E não pode imaginar o quanto isso é importante para a humanidade.<sup>19</sup>  
(Rosalinda Santa Cruz).

Por outro lado, e aqui se inclui principalmente as pessoas que se solidarizam com as vítimas, ocorre um sentimento de compaixão tão forte que chega a constranger a pessoa que faz o relato:

Ninguém quer ouvir, ou aqueles que escutam se mobilizam tanto que gera um constrangimento. De modo que você se pergunta: qual o direito que você tem de mobilizar tanto uma pessoa?<sup>20</sup> (Estrela Abohadana)

Dessa forma, as memórias doloridas daqueles tempos acabam por serem reduzidas à dor, apenas emoções, sem expressão pública no novo espaço institucional de retomada democrática, construído justamente sobre a denegação delas. O ressentimento, portanto, parece ser um afeto presente na memória da luta armada e deve ser associado aquele *incômodo silêncio* de que nos fala a depoente Estrela Abohadana. Um silêncio que esvazia o trabalho da memória, a incorporação daquelas experiências no fluxo da história. Seja através do sentimento de compaixão daquele que escuta, seja através da acusação de ressentimento daquele que não quer escutar, o fato é que o silêncio acaba funcionando como uma solução dolorosa porque instalada na passividade e, por isso, geradora do mesmo, da repetição, contribuindo assim para retardar *ad eternum* o encontro da memória.

O ressentimento acaba motivando a perpetuação de uma memória incapaz de dar voz aos principais envolvidos na história, uma memória que, se pode ser chamada de conciliadora como o quer Daniel Aarão Reis Filho, esta conciliação é afastada da verdade e da justiça, é uma conciliação que apaga a memória para impor um esquecimento apressado. O fato é que, tais acontecimentos traumáticos (tortura, desaparecimentos, prisões, etc.) vividos por um grupo minoritário não podem ser excluídos da experiência coletiva da sociedade em que este grupo se insere. O filme de Lúcia Murat parece funcionar no sentido contrário a este. O filme abre um espaço e tempo para que os sobreviventes daquela experiência, através de seus relatos, de seus testemunhos do que se passou, possam tirar do esquecimento o assassinato de seus entes queridos,

<sup>19</sup> SANTA CRUZ, R. Depoimento para o filme *Que bom te ver viva* de Lúcia Murat.

<sup>20</sup> ABOHADANA, E. Depoimento para o filme *Que bom te ver viva* de Lúcia Murat.

o que foi a tortura e, sobretudo, como vivenciam internamente estes acontecimentos. *Que bom te ver viva* acaba por desempenhar este salutar papel, devolver à *memória da sociedade* sentimentos e vivências de pessoas que foram banidas por força da repressão.

Neste sentido, o filme funciona como um evento rememorativo, em que se faz escutar a voz de antigas militantes presas e torturadas, dos filhos e companheiros(as) de jovens assassinados. No entanto, filmes como este, que apostam corajosamente no trabalho da memória e, por isso, são essenciais para o amadurecimento político da sociedade civil brasileira, não devem ser confundidos com políticas do ressentimento: seriam políticas de reparação.

Vale a pena analisar esta característica da memória da luta armada, pois é uma forma de qualificar como ela vem se construindo na sociedade brasileira: a acusação que diz que relembrar tais fatos, reavivar esta memória, dar voz a estes relatos é alimentar o ressentimento, revanchismos. Já vimos que tal acusação serve muito bem na promoção de um certo silêncio em relação a esta memória. Um silêncio, por assim dizer, ambíguo, pois revestido de um “frenesi de memória”, ou seja, cheio de imagens e sons, mas esvaziado de sentimentos, emoções. Um silêncio que torna a memória algo impessoal. Tal silêncio deve ser entendido como uma forma de recusa da memória, de recusa do desagravo, como no rico depoimento de Estrela Abohadana: *as pessoas até suportam saber que você foi torturada e acho que as pessoas sabem o que é uma tortura. Mas o que elas não suportam ouvir é como que você se sente diante da tortura. Qual foi a sua experiência emocional interna diante da tortura.*

É interessante observar que tal silêncio, tal recusa da memória e do desagravo impede de levar a reparação das injustiças às últimas conseqüências. Nestes termos, o fechamento do canal de escuta, a recusa em se tornar *cúmplice* desta memória, suportando e permanecendo ouvindo, deve ser entendido como uma forma de evitar o confronto com um passado que parece suscitar vergonha e medo. A vergonha é uma espécie de medo. Tudo ocorre como se tal memória não devesse fazer parte daquilo que caracteriza a identidade brasileira. Como se pelo fato de ser uma memória de dor e injustiças, devesse ser esquecida, perdoada, do contrário, correria-se o risco de parecer **ressentido**.

Assim, o incômodo silêncio de que nos fala Estrela Abohadana é também uma preocupação em perdoar, uma forma de esquecer rapidamente, como

se dar voz a esta memória, investir no *trabalho da memória* quando ela é de dor, constrangimentos e fracassos, memória vergonhosa, fosse manchar a identidade cultural de uma nação que vem sendo construída com base em dados festivos, alegres e sem grandes conflitos sociais. Trata-se aqui, da preocupação em não parecer ressentido, pelo menos aos olhos do mundo “desenvolvido”. Nas palavras da psicanalista Maria Rita Kehl:

A alienação ao desejo do Outro – no nosso caso, representado pelo estrangeiro do mundo “desenvolvido” – faz com que não nos apoderemos da história como sujeitos. Não passamos nada a limpo, não elaboramos nossos traumas, nem valorizamos nossas conquistas. Por isso mesmo, nós, brasileiros, não nos reconhecemos no discurso que produzimos e sim no que o estrangeiro produz sobre nós. Por essa mesma razão, estamos sempre em dívida para com uma identidade perdida.<sup>21</sup>

O constrangimento sentido pelas depoentes em darem vazão à suas lembranças está muito ligado a esta percepção de que assim o fazendo estariam reavivando revanchismos, sendo ressentidas. Tal postura diante de suas memórias, de suas lembranças de vida está fundamentada nesta que parece ser uma característica importante em se tratando de *cultura política* disseminada na sociedade brasileira: o ressentimento. O imperativo em se perdoar os conflitos pregressos através de um esquecimento apressado mascara o medo de não parecer ressentido aos olhos do outro. Por outro lado, acaba por contribuir na sustentação destes silêncios na memória. A escuta é negada, mas de forma sutil, como vimos.

Depois de constatar a existência do ressentimento, afeto que se esconde nas formações reativas do esquecimento apressado, vale a pena perguntar, vendo e ouvindo cada relato apresentado no filme de Lúcia Murat, se há vontade de memória, particularmente, desta memória da luta armada?

Em seu importante livro intitulado *As origens do totalitarismo*<sup>22</sup>, Hannah Arendt afirmava que “o primeiro passo para a dominação total é matar a pessoa jurídica no homem”, isto é, fazer com que a obtenção de justiça pareça sem esperanças, sem sentido, como no caso de qualificar esta busca como ressentida. Da mesma forma, poderia-se acrescentar que o primeiro passo essencial em direção à liberdade é o renascimento do impulso legal no homem. Arendt, sem dúvida, estaria de acordo com isso – e no entanto, paradoxalmente, ela parecia ser

<sup>21</sup> KEHL, M. R. *Ressentimento*, p. 237.

<sup>22</sup> ARENDT, H. *As origens do totalitarismo. Anti-semitismo, Imperialismo e Totalitarismo*.

favorável ao perdão. Vale a pena explorar este paradoxo no pensamento de Hannah Arendt. Em seu livro *A condição humana* (publicado em 1958, pouco mais de uma década depois da derrota dos nazistas), ela escreveu:

Se não formos perdoados, libertados das conseqüências do que fizemos, nossa capacidade de ação ficará, por assim dizer, confinada a um único feito do qual nunca poderemos nos recuperar, continuaremos sendo as vítimas de suas conseqüências para sempre. Só através dessa constante libertação mútua daquilo que fazem os homens podem continuar sendo agentes livres, só através de uma disposição constante a mudar de idéia e começar de novo eles podem receber um poder tão grande quanto começar algo novo. A esse propósito, o perdão é o exato oposto da vingança, que age na forma de uma re-ação contra uma transgressão original, mediante a qual, ao se dar um fim às conseqüências da primeira má ação, todos ficam presos ao processo, permitindo que a reação em cadeia contida em cada ação prossiga o seu curso sem barreiras.. A alternativa ao perdão, mas de modo algum o seu oposto, é a punição, e ambos tem em comum o fato de tentarem por um fim a algo que sem interferência poderia continuar infinitamente.<sup>23</sup>

Fica evidente que o perdão, para Arendt, é essencial para a capacidade humana de regenerar sua subjetividade e se reiventiar, agindo assim livremente. No entanto, pode-se dizer que Hannah Arendt está também preocupada em qualificar este perdão, daí sua prerrogativa em aproximar os conceitos de perdão e punição. Se Hannah Arendt era claramente favorável ao primeiro em vez do segundo, ela apesar disso considerava que era “muito significativo, um elemento estrutural no campo dos assuntos humanos, que os homens sejam incapazes de perdoar o que não conseguem punir”<sup>24</sup>. Desse modo, o aparente paradoxo no pensamento de Arendt é resolvido.

Interessante observar as colocações de Hannah Arendt à luz de como foi se construindo o movimento de Anistia no Brasil, um movimento muito mais imposto pelos militares do que proveniente do seio de um debate ou acordo entre os principais envolvidos. Arendt poderia ter sido contra a Anistia brasileira precisamente porque ela impedia a possibilidade do perdão/punição. Nas palavras da filósofa:

Ninguém pode perdoar a si mesmo, ninguém pode sentir-se preso a uma promessa feita apenas a si mesmo; o perdão e a promessa realizados na solidão

---

<sup>23</sup> ARENDT, H. *A condição humana*, p. 240.

<sup>24</sup> *Ibid*, p. 243.

ou no isolamento não tem nenhuma realidade, e não podem significar mais que um papel desempenhado para si mesmo.<sup>25</sup>

Esta parece ser também a preocupação do filósofo Jacques Derrida ao associar a possibilidade do perdão ao comprometimento coletivo com a busca da verdade. Em sua última conferência, intitulada “O Perdão, a Verdade, a Reconciliação: Qual gênero?”, Jacques Derrida se propõe a seguinte indagação: o que fazer com as feridas do passado? Anistiar, punir, julgar, etc., ou simplesmente perdoar? A perspectiva de Derrida é desconstrutora, se há perdão, este deve ser incondicional, ou seja, sequer precisa ser solicitado para ser concedido, nem se deve exigir do presumido culpado o arrependimento com fins redentores. Derrida está querendo marcar que é indispensável pensar um perdão que escape às determinações do cristianismo. Para Derrida, longe do salvacionismo teo-teleológico, o perdão não se inscreve nem no indulto ou na misericórdia, nem na anistia, nem sobretudo no esquecimento reconciliador. Perdoar para Derrida não é esquecer, é aceitar de coração que um perdão se dê, sem exigir nada em troca, sem um benefício concedido em função do arrependimento, da reparação, ou de qualquer outra forma de comércio. Derrida nos fala de um perdão incondicional, um perdão que nem precisa ser pedido para que se dê e que nem mesmo depende da vontade de quem perdoa. Um perdão que se faz como o dom de um acontecimento *entre* a consciência e o inconsciente.

Assim, para o filósofo só há perdão quando se é capaz de perdoar o imperdoável. Mas não se trata, enfatiza Derrida, de confundir o perdão com o esquecimento, ao contrário, perdoa-se tendo a viva memória do mal feito, exigindo-se a recordação absoluta do indelével, para além de todo trabalho de reconciliação. Em suas palavras:

O bom senso nos lembra que o perdão não é o esquecimento, mas em todo o lugar onde o esquecimento, sob uma ou outra forma, por exemplo, sob a forma da transformação, da reconciliação, do trabalho de luto, pode se infiltrar, o perdão não é puro. O perdão deve supor de alguma maneira uma memória integral.<sup>26</sup>

---

<sup>25</sup> *Ibid*, p. 242.

<sup>26</sup> DERRIDA, J. “O perdão, a verdade, a reconciliação: qual gênero?”, In: NASCIMENTO, E. (org), *Jacques Derrida – pensar a desconstrução*, p. 75.

Portanto, o investimento no *trabalho da memória* é fundamental, a sede coletiva por uma *memória integral* caracteriza-se, sobretudo, neste movimento da escuta, da atenção, e da possibilidade crescente de abertura de canais de diálogo, de encontro. Como os lugares de memória, como o filme de Lúcia Murat, espaço e tempo que traga a dimensão afetiva, descontínua e dolorosa da memória.

No entanto, *Que bom te ver viva*, através dos depoimentos, mostra o quanto a questão do reconhecimento desta memória se encontra fragilizada, mostra, sobretudo, a dificuldade em tornar pública esta memória. Se durante a ditadura o embate político de resistência necessariamente ocorreu por meios clandestinos, se privando da cena pública, hoje, a memória daqueles que sofreram com a repressão, que procuravam transformar a coisa pública, se vê reduzida à cena privada das lembranças dos sobreviventes, testemunhas e seus familiares:

A tortura não é uma questão épica, é feia e, portanto, as pessoas têm medo de pegar essa bandeira, que ficou então com os familiares, o que deixa a coisa com um jeito de caça às bruxas, meio isolado, tipo aqueles caçadores de nazistas<sup>27</sup>. (Rosalinda Santa Cruz).

Quando se trata do conhecimento, essencialmente subjetivo, produzido pela memória de passado doloroso, nunca se pode dizer que já se sabe de tudo, nem mesmo se pode resignar a ter um conhecimento parcial, que ao mesmo tempo é inimigo da memória. Aceitando-se o saber em partes, incompleto, aceita-se o esquecimento forçoso gerador de recalque e ressentimento. E o consentimento do esquecimento leva ao passo seguinte, que não é necessariamente o da repetição (um novo golpe militar, outro regime de exceção, a tortura etc.), mas a renúncia de valores que a repressão esforçou-se por destruir<sup>28</sup>.

Juntamente com o esquecimento, que desloca problemas públicos para a esfera dos assuntos privados, ocorre o esfriamento das relações democráticas e o investimento na política sofre considerável redução. Portanto, a volta às questões do passado autoritário, não é uma mera ação de reconstrução de memória factual ou de repressão às vítimas, em uma simples presentificação do passado. Quando o filme de Lúcia Murat se propõe responder à pergunta sobre o que resta do passado no presente, ele realiza um trabalho prospectivo. A partir do relato sobre o que foi

<sup>27</sup> SANTA CRUZ, R. Depoimento para o filme *Que bom te ver viva*, de Lúcia Murat.

<sup>28</sup> SARLO, B. *Op. Cit.*

feito, possibilita-se a reflexão do pensamento, e conseqüentemente a novidade da ação criativa, sobre o que se pode fazer.

Há um paradoxo no testemunho dos sobreviventes: se, por um lado, é imperativo a narrativa, por outro, há a percepção angustiante dos narradores de que a fala não pode expressar completamente a experiência vivida. O interlocutor parece não estar preparado para ouvir aqueles assuntos ou para capturar toda a dimensão do real, alguns sequer podem ouvir os relatos com atenção suficiente. Se é verdade que o luto da experiência somente pode ocorrer através da narrativa, o dilema do sobrevivente ainda persiste no caráter irreconciliável da mediação entre a experiência e a narrativa.

O trabalho de luto realizado pelos relatos públicos funciona pela troca do objeto que foi perdido, por um objeto substituto que, de certa forma, é indiferente ao processo desencadeado. Nestes termos, parece que chegamos a uma aporia: a narrativa propicia o luto, mas não resolve o sentimento de perda nos que sofreram com a violência política. Para o real do corpo torturado, memória física, não há deslocamento. O real do corpo torturado é para sempre, como cicatriz. No entanto, nutrindo-se de uma recordação enlutada que tenta superar os traumas da ditadura, a prática da narrativa dos sobreviventes leva consigo a semente de uma energia restauradora de uma alegria passada, hoje impossível.

A busca de Fernando foi uma coisa pra gente enorme e interminável. Eu acho que o preso político desaparecido, a questão do desaparecido foi a invenção mais terrível que a repressão pode ter feito. É uma situação talvez mais louca do que a própria situação da tortura. Porque é uma morte onde a gente não tem o corpo, e onde a gente não tem o corpo, a gente não tem o sentimento de morte. Porque mesmo quando a gente perde uma pessoa muito amada, muito querida... quer dizer a única forma de aceitar a morte é ter o corpo. É poder enterrar e dizer “esta dor tem que ser suportada e vencida”, porque ela é concreta, ela existe. E como não existia o corpo, existia sempre a esperança de vida.<sup>29</sup> (Rosalinda Santa Cruz)

Tal como o anjo benjaminiano da história, que olha para o passado, na imagem dos escombros e ruínas, num esforço para redimi-los, enquanto é empurrado para frente pelos ventos dos novos tempos, existe uma relação com um objeto perdido, um olhar retroativo necessário para que estas pessoas possam aferir o momento vivido como tempos passados, distantes e mortos, como que

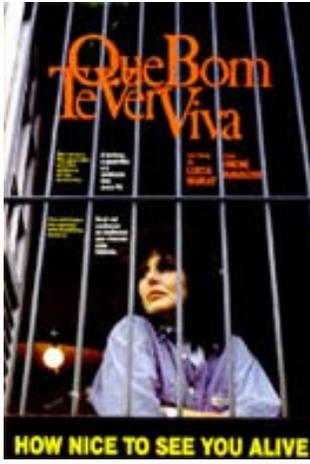
---

<sup>29</sup> SANTA CRUZ, R. Depoimento para o filme *Que bom te ver viva*, de Lúcia Murat.

fornecendo uma materialidade ao objeto perdido, para daí realizar o luto e colocar-se diante das novas implicações do tempo presente. Assim, a aporia da perda indica que o luto inclui um certo apego aos traços do passado, uma esperança de salvá-lo, a partir da qual se realoca, a cada momento da narrativa, um lugar para o que se perdeu e outros lugares para o que se tem agora e o que se pode ter no futuro. Somente o enfrentamento com o luto pode abrir um espaço para a produção de desejos que não sejam apenas sintomas de perda. A única possibilidade de não repetição eterna dos sentimentos de horror da tortura política é a própria apresentação pública daqueles horrores.



Paul Klee, *Angelus Novus* (1920)



#### 4

### ***O que é isso, companheiro? - A luta pela apropriação da memória***

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.

(Marc Ferro)

Reconhecendo o cinema como um poderoso meio de veiculação de ideais de subjetivação, a psicanalista Silvia Alonso situa o papel do cinema nas sociedades de consumo:

No seio da cultura de massa, as imagens são fundamentalmente usadas pelo seu forte “poder hipnótico”, pela sua força de captação do outro, pelo seu efeito “passivizador”, e são oferecidas como mais um objeto no mundo do consumo, para penetrar sorrateiramente na subjetividade, tentando ocupar todos os espaços de vazio, de falta, prometendo apagar as angústias. As imagens têm sido, nas últimas décadas, um dos meios de veiculação de ideais de subjetivação que priorizam a exterioridade e a uniformidade; por estes motivos têm sido alvos de muitas críticas.<sup>1</sup>

O cinema, portanto, é um importante suporte para a *memória involuntária*, um instrumento poderoso para os rearranjos sucessivos da memória coletiva, ou, para o *trabalho da memória*. Em outras palavras, o cinema é capaz de revelar aspectos não-visíveis de uma sociedade, desvendar os limites do trabalho da memória, para além da versão oficial, a existência de *memórias subterrâneas*.

O procedimento metodológico adotado na análise de *O que é isso, companheiro?* toma o filme como *testemunho*, ou seja, nele será analisado os aspectos concernentes à época em que foi produzido. Desta forma, pode-se dizer que importa realmente explorar o que o filme “fala” sobre o seu presente, não

---

<sup>1</sup> ALONSO, S. L. “Encontros entre imagens e conceitos: reflexões sobre a temporalidade em psicanálise”; In BARTUCCI, Giovanna (org.). *Psicanálise, Cinema e estéticas de subjetivação*, p. 187.

obstante seu discurso esteja aparentemente apenas centrado no passado. Assim, pode-se dizer que *O que é isso, companheiro?* desempenha um papel significativo na divulgação e na polemização da memória da luta armada. Trata-se então de considerar a capacidade de influência do filme, seu poder ideológico e político, o caráter ativo ou passivo do ato de recepção no tocante a construção da memória da luta armada.

No que pese a dificuldade de estabelecer quadros metodológicos precisos, pretendo lançar mão, na pesquisa, das reflexões do historiador francês Marc Ferro, que propõe uma abordagem do filme como uma *contra-análise da sociedade*.

O trabalho de Marc Ferro foi pioneiro em teorizar e aplicar o estudo da chamada relação cinema – história. Trata-se aqui, de seu artigo intitulado “O filme, uma contra análise da sociedade?”, publicado na coletânea *História: novos objetos*, cuja primeira edição é de 1976. O esforço de Ferro é para demonstrar que o filme constitui um documento para a análise das sociedades, muito embora não faça parte “do universo mental do historiador”.<sup>2</sup>Ferro aponta uma série de elementos que comprovam a importância do uso do cinema como documento histórico e insiste na particularidade do trabalho com este tipo de fonte. Privilegia também o uso do filme de ficção na análise histórica por julgar vantajosas as possibilidades analíticas que esse gênero traz consigo, como reações críticas, dados sobre frequência aos cinemas e uma variedade de informações sobre as condições de produção, nem sempre disponíveis em relação aos cinejornais e aos documentários.

Evocando o imaginário, presente para ele em qualquer gênero fílmico, como uma das forças dirigentes da atividade humana, procura demonstrar como é através da forma que o filme atua no terreno da imaginação e se estabelece a relação entre autor/tema/espectador. Em suas palavras, *o imaginário é tanto história quanto História, mas o cinema, especialmente o cinema de ficção, abre um excelente caminho em direção aos campos da história psicossocial nunca atingidos pela análise dos documentos.*<sup>3</sup>

---

<sup>2</sup> FERRO, M. “O filme, uma contra análise da sociedade?”. In: LE GOFF, J. NORA, P (orgs) *História: novos objetos*, p. 199.

<sup>3</sup> FERRO, M. “The fiction film and historical analysis”. In: SMITH, P. *The Historian and Film*, p. 81.

Para Ferro, a contribuição maior da análise do filme na investigação histórica é a possibilidade de o historiador buscar o que existe de não-visível, uma vez que o filme excede seu próprio conteúdo. Ao considerar esse elemento como uma das particularidades do filme, Ferro reafirma seu pressuposto de que a imagem cinematográfica vai além da ilustração, que ela não é somente confirmação ou negação da informação do documento escrito. O filme para Ferro fala de uma outra história: é o que ele chama de contra-história, que torna possível uma contra-análise da sociedade. Para ele, o filme revela aspectos da realidade que ultrapassam o objetivo do realizador, além de, por trás das imagens, estar expressa, de forma não mecânica, os valores que norteiam a cultura política de uma sociedade.

Ferro defende assim que, através do filme, chega-se ao caráter desmascarador de uma realidade político e social. Suas análises não se confundem com o empiricismo de abordagens que supõem o filme como reflexo de uma realidade histórica; Ferro recusa-se a estabelecer assim uma homologia mecânica e direta entre o filme – instrumento de expressão ideológica – e uma formação social.

Marc Ferro postula duas vias principais de leitura do cinema acessíveis ao historiador: a leitura histórica do filme e a leitura cinematográfica da história. A primeira corresponde à leitura do filme à luz do período em que foi produzido, ou seja, o filme lido através da história, e a segunda à leitura do filme enquanto discurso sobre o passado, isto é, a história lida através do cinema e, em particular dos “filmes históricos”. Seguindo Marc Ferro, meu procedimento metodológico será a criação de uma solução comum (uma ponte) entre estas duas linhas de leitura: não se trata de fazer uma leitura cinematográfica da história, mas de perpetrar uma análise da **memória** através do cinema e isso será feito interpretando as representações que o filme de Bruno Barreto faz acerca da ditadura e da luta armada. Feito isso, acredito, estarei ingressando - de forma simultânea, vale dizer - no outro viés de leitura do cinema proposto por Ferro, a saber, o filme como testemunho da época na qual foi produzido – a **história** lida através do cinema.

Um filme diz tanto quanto for questionado, sendo infinitas as possibilidades de leitura de cada filme. Assim, o cinema como fonte de conhecimento histórico, expressa seu valor documental, sobretudo, ao manifestar

sua capacidade de atingir “zonas ideológicas não-visíveis” da sociedade. Um filme vai sempre além de seu conteúdo, escapando mesmo a quem faz a filmagem.

Siegfried Kracauer, um dos pioneiros da utilização do cinema como documento de investigação histórica, esclarece: *O que os filmes refletem não são credos explícitos, mas dispositivos psicológicos, profundas camadas da mentalidade coletiva que situam abaixo da consciência.*<sup>4</sup>

Este é precisamente o enfoque que pretendo conferir à análise de *O que é isso, companheiro?*, descobrir as “zonas ideológicas não-visíveis” de que fala Ferro. No que concerne à memória, isso significa privilegiar não a *memória voluntária* – função política da memória de controle voluntário do passado (e, portanto do presente), mas a *memória involuntária*, *memória subterrânea*, a memória que emerge, que atravessa, que rompe obstáculos, que irrompe, que é involuntariamente despertada e conduzida, memória que perdura, memória descontínua, carregada de afetividade, sentimentos, ressentimentos. Acredito que o ressentimento é um elemento importante na *memória involuntária* da luta armada, algo que aparece de forma espontânea, independentemente da vontade dos indivíduos e grupos envolvidos, algo presente e que, portanto, é preciso enfrentar. Mas quando o ressentimento é associado à *memória voluntária*, ele se esconde, se afasta, não ousa dizer seu nome.

#### 4.1

#### Considerações sobre a historiografia da luta armada

O filme *O que é isso, companheiro?*, lançado em 1997, baseia-se no controvertido livro autobiográfico de Fernando Gabeira, sobre sua militância na esquerda armada<sup>5</sup>. O filme é uma ficção a partir de fatos reais, envolvendo o sequestro do embaixador norte-americano no Brasil, Charles Elbrik, em 1969. Durante a preparação do filme, no ano de 1996, o livro de Gabeira foi reeditado. No prefácio desta reedição, Gabeira escreve algumas linhas bastante sugestivas de sua preocupação com as críticas que seu livro vinha recebendo, principalmente, de parte das esquerdas:

<sup>4</sup> KRACAUER, S. *De Caligari a Hitler: uma história psicológica do cinema alemão*, p. 18.

<sup>5</sup> GABEIRA, F. *O que é isso, companheiro?*

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.<sup>6</sup>

Certamente, o cuidado de Gabeira, sua sensibilidade e preocupação em apontar que os caminhos são muitos, desse modo, quase que querendo desculpar-se por apresentar uma versão da memória da luta armada geradora de enormes críticas vindas de militantes históricos das esquerdas, não encontrou ressonância na adaptação cinematográfica empreendida por Bruno Barreto no ano seguinte ao relançamento do livro de Gabeira. O filme de Barreto gerou uma insatisfação ainda maior que o livro de Gabeira. Se por um lado serviu para reavivar um debate e uma reflexão sobre a memória da luta armada, por outro lado, *O que é isso, companheiro?* foi apontado como um trabalho de desinformação, de banalização da memória de toda uma geração que teve na luta armada sua maior expressão. O filme foi criticado, sobretudo, por representar aqueles anos sob uma estética comercial e conciliada com a ditadura. Assim, diversas personalidades das esquerdas apontaram a produção de Barreto como um trabalho simplista e maniqueísta que transformava os militantes armados em estudantes festivos e abobalhados, ou em terroristas internacionais que fizeram cursos na China ou em Cuba. Como veremos ao longo deste capítulo, tais críticas merecem uma análise de como foram construídos os personagens no filme de Barreto: militantes, torturadores e cidadãos comuns.

Diferentemente do que foi feito no capítulo anterior, a análise do filme de Bruno Barreto conterà considerações a respeito não só do filme em si, mas também de aspectos que o circundam, que o complementam e que, portanto, precisam ser apreciados. Neste sentido, será preciso, sobretudo, incorporar à análise do filme as críticas recebidas de parte das esquerdas. Críticas que foram condensadas no livro *Versões e ficções: o sequestro da história*<sup>7</sup>, publicado logo após o lançamento do filme.

Da mesma forma, será preciso percorrer as principais obras historiográficas acerca da ditadura e da luta armada, isso porque grande parte das críticas recebidas pelo filme foram feitas pelos autores destas obras, como Daniel

<sup>6</sup> GABEIRA, F. *O que é isso, companheiro?*

<sup>7</sup> *Versões e ficções: o sequestro da história.*

Aarão Reis Filho e Marcelo Ridenti. Assim, para entender as críticas será preciso analisar quais são as versões da memória alternativas aquela que está sendo criticada. Todas estas considerações farão parte da análise do filme como um todo. Isto porque, o filme será observado não do ponto de vista estético ou da história do cinema, mas sim como um produto, uma imagem-objeto cujas significações não são somente cinematográficas. Ele não vale apenas por aquilo que testemunha, mas também pela abordagem sócio-histórica que autoriza. Da mesma forma, as críticas recebidas não se limitam ao filme, elas se integram ao mundo que o rodeia e com o qual se comunica, necessariamente.

O caminho adotado na análise de *O que é isso, companheiro?* procura dar conta, portanto, do máximo possível de elementos que compõem a *cena*<sup>8</sup> semiótica. Aspectos envolvidos não só na produção do filme, mas também na sua recepção. Tal proposta de análise do filme permite alargar o campo de possibilidades interpretativas do embate semiótico.

Uma das premissas de que parto para a realização da pesquisa diz respeito à tese do historiador René Dreifuss, elaborada em sua pesquisa de doutorado na década de setenta e publicada no ano de 1981. Dreifuss, através de farta documentação analisa a participação decisiva de segmentos da sociedade civil no movimento que derrubou o governo institucional de João Goulart, que assumiram um lugar igualmente relevante no regime instaurado. A tese de Dreifuss contesta, portanto, o termo, muito utilizado nos livros de história ainda hoje, “ditadura militar”, ou “golpe militar”. Dreifuss insere o termo civil, preferindo chamar de golpe civil-militar ou ditadura civil-militar.

Dentro desta mesma perspectiva histórica, o historiador Daniel Aarão Reis Filho adverte para um outro termo, muito utilizado na historiografia de esquerda, precisamente a idéia de “resistência” à ditadura. Daniel destaca a

---

<sup>8</sup> A semiótica é a ciência de investigação de todas as linguagens possíveis, ou seja, que tem por objetivo o exame dos modos de constituição de todo e qualquer fenômeno como fenômeno de produção de significação e de sentido. Não é a proposta do presente trabalho fazer uma análise semiótica do filme de Bruno Barreto, tal objetivo demandaria uma aproximação com áreas do saber, como os estudos da linguagem imagética, que acabariam por desvirtuar o tema proposto. Por outro lado, fazemos alusão aqui ao conceito de *cena* semiótica. Diversos aspectos compõem a *cena* semiótica, elementos que escapam as intenções daqueles envolvidos na produção de qualquer mensagem. Assim se dá com o filme de Barreto, as críticas recebidas pelo filme, seu acolhimento e sua recepção em diferentes setores da sociedade fazem parte e compõem a *cena*. O filme como produto cultural deve ser entendido, pois, como um fenômeno de comunicação, estruturado como linguagem e que, portanto, se constitui como uma prática de produção de sentido. Nestes termos, o filme de Bruno Barreto será analisado de forma a ressaltar estes dois vetores da *cena* semiótica: sua produção e sua recepção.

dificuldade por parte das esquerdas de reconhecer as relações de identidade de parcela significativa da sociedade civil com o projeto político vitorioso em 64.

É importante destacar que não me interessa apontar as faltas, os erros ou as lacunas desta memória tal como vem sendo construída, mas esboçar um determinado estado psicológico que, acredito, vem contribuindo e influenciando o jogo sempre em movimento da construção da memória, da identidade e do projeto político daqueles que se sentem entrelaçados histórica ou psicologicamente nesta empreitada. Legitimar presente, passado e futuro: eis a razão, pedra angular do percurso.

Três obras centrais marcam o estudo a respeito da história da luta armada no Brasil pós-64. São elas: *Combate nas Trevas* de Jacob Gorender, cuja primeira edição foi em 1987; *A revolução faltou ao encontro* de Daniel Arão Reis Filho publicado em 1990; e, por último, *O fantasma da revolução brasileira* de Marcelo Ridenti com publicação no ano 1993. Estas obras apresentam de forma singular as tensões existentes entre o passado e o presente na construção desta memória.

Jacob Gorender foi militante do PCB e um dos fundadores em 1968, juntamente com Mario Alves e Apolônio de Carvalho, do PCBR – Partido Comunista Brasileiro Revolucionário. Este partido propunha a “renovação” revolucionária do antigo PCB, como sugeria o nome que assumia. Preso em 1970, depois de seis anos na clandestinidade, sua obra *Combate nas Trevas* pode ser compreendida como uma das primeiras pesquisas sobre o tema da luta armada e, ainda, como testemunho de quem vivenciou tal experiência. Através de sua pesquisa potencializada por sua experiência vivida durante os anos da ditadura, Gorender apresenta um texto marcado pelo rigor e pela emoção.

A questão norteadora de sua obra está em identificar os motivos dos insucessos da esquerda nas duas vezes em que se objetivou o conflito armado, a saber em 1935 e 1968-74. No caso específico dos anos de vigência da ditadura, Gorender credita este fracasso a demora no desencadeamento da luta. Enquanto resposta ao golpe, o autor aponta que o momento de enfrentamento deveria ter sido o de início da vigência do regime, onde as forças estariam menos articuladas e teriam dificuldade de combater a resistência. Ao contrário, Gorender alega que a luta armada só foi articulada quando os adversários já possuíam domínio efetivo do poder, dispondo de pleno apoio nas fileiras das Forças Armadas e desarticulando os movimentos sociais organizados. Considerando este, um

momento desfavorável para se travar o confronto, Gorender evidencia o distanciamento entre as camadas médias, a classe operária, o campesinato e a “esquerda radical”. Desta forma, o autor enfatiza a ausência de relações de identidade entre os diversos setores da sociedade e o projeto político da luta armada. Motivada por suas próprias razões e reforçadas com a idéia de impacto internacional, a esquerda teria, então, “perdido” o momento em que as condições históricas se mostravam mais favoráveis para o enfrentamento armado, e sua derrota era o resultado mais funesto deste erro. Interessante notar que Gorender considera a revolução como algo evidente e que só foi evitado pelo Golpe, pois no início dos anos 60:

Avançava impetuosamente o maior movimento de massas da história nacional e o País já se achava no redemoinho de uma crise institucional. As diversas correntes da esquerda, marxista e não marxista, souberam tomar a frente do movimento de massas, formular suas reivindicações e fazê-lo crescer. Cometeram erros variados no processo, mas o erro fundamental consistiu em não se preparem a si mesmas, nem aos movimentos de massa organizados para o combate armado contra o bloco de forças conservadoras e pró-imperialistas.<sup>9</sup>

Portanto, em 1964, o resultado do embate entre as esquerdas e os *golpistas* era incerto. Segundo o autor, o que definiu a derrota das esquerdas foi o não aproveitamento, por parte destas, do momento em que as condições históricas impeliam para o combate.

Dentro desta perspectiva, Gorender rompe com a tradição comumente difundida entre alguns historiadores marxistas de que as motivações, escolhas e sentimentos que estruturavam a esquerda armada no Brasil provinham substancialmente de orientações internacionais. Para o autor o movimento internacional apenas reforçava a atuação dos militantes de esquerda no Brasil, sem, no entanto, apresentar um aspecto decisivo.

*A revolução faltou ao encontro*, tese de doutorado em História de Daniel Aarão Reis Filho, foi publicada em 1990. O autor foi ex-dirigente da dissidência da Guanabara comumente conhecido como Movimento Revolucionário 8 de outubro, o MR -8. Sua obra provocou desconforto principalmente entre as esquerdas.

---

<sup>9</sup> GORENDER, J. *Combate nas Trevas - A esquerda brasileira: das ilusões perdidas a luta armada*, p. 250.

Reis Filho traça seu objetivo de forma semelhante a de Gorender: queria entender a derrota da luta armada. No entanto, orienta-se por caminhos bastante distintos de Gorender. A proposta do autor não é mais pensar as “debilidades” do partido e de seus dirigentes que levaram a derrota da luta armada. A questão que propõe é polêmica: *por que não procurar os fundamentos das derrotas nos pontos fortes das organizações comunistas, em suas linhas de resistências mais sólidas?*<sup>10</sup>

O título de sua obra aponta para o rompimento com a perspectiva de Gorender. A revolução não era certa e inevitável, determinadas por leis imperativas da história. Segundo Reis Filho os comunistas “*teriam se preparado com rigor enquanto estados-maiores... mas a revolução faltou ao encontro...*”<sup>11</sup> A derrota da luta armada deixa de ser atributo dos “erros” do partido e de seus dirigentes, e passa a ser explicada a partir do reconhecimento das relações de identidade de parcelas significativas da sociedade civil com o projeto político vitorioso em 64. Assim, o isolamento e a derrota da luta armada ocorreram uma vez que não havia uma relação de identidade entre o seu projeto revolucionário e os movimentos sociais. Havia uma profunda defasagem entre a proposta revolucionária dos militantes armados e a realidade viva do processo social.

Reis Filho rompe com a historiografia maniqueísta da luta armada, rompe com as narrativas que simplificam o fenômeno social – luta armada – em termos de um confronto entre os bons e os malvados, ou entre algozes cruéis e vítimas inocentes. Por outro lado, inova ao compreender a luta armada e sua derrota através do reconhecimento do abismo que separava os valores e referências dos militantes em relação ao restante da sociedade civil; o sentido essencial da luta armada não estava na resistência à ditadura civil-militar, era anterior a ela: tratava-se antes de um projeto político de combate à ordem política e econômica vigentes antes de 1964. Neste movimento, ao destacar os mecanismos de coesão interna das organizações comunistas em sua análise, responsáveis tanto pela sua “fraqueza” quanto pela sua “força”, Reis Filho indica uma lógica para os fracassos das esquerdas brasileiras que não culpabiliza as organizações armadas. De acordo com esta lógica, seriam quatro os fatores de coesão interna das organizações comunistas:

---

<sup>10</sup> REIS, FILHO, D. A. *A revolução faltou ao encontro: os comunistas no Brasil*, p. 18.

<sup>11</sup> *Ibid*, p. 19

Em primeiro lugar, os pressupostos fundadores – ou mitos coesionadores: a revolução socialista – historicamente inevitável; a missão redentora do proletariado industrial; a imprescindibilidade do Partido de Vanguarda, intérprete qualificado do devir histórico. ...Em segundo lugar, a dinâmica excludente e antidemocrática das organizações comunistas enquanto elite política que detém as chaves do conhecimento da ‘necessidade histórica’, ou seja, das leis do movimento da sociedade e de suas lutas, o que lhes confere capacidade de previsão e de antecipação, em outras palavras, de direção do processo histórico e, em especial, das forças destinadas a vanguardeá-lo. Em terceiro lugar, a estratégia da tensão máxima – conjunto de mecanismos e condicionamentos elaborados para assegurar coesão e disciplina ao corpo de profissionais dedicados integralmente à revolução. Em quarto lugar, o papel das elites sociais intelectualizadas que comandam e constituem majoritariamente as organizações comunistas, cuja força e importância relativa decorrem, e ao mesmo tempo determinam, a configuração daquelas organizações como organizações de Estado-maior.<sup>12</sup>

Apesar de não culpabilizar a atuação das vanguardas revolucionárias - como o faz Jacob Gorender ao destacar que o que definiu a derrota das esquerdas foi o não aproveitamento, por parte destas, do momento em que as condições históricas impeliam para o combate – Reis Filho não rompe com uma perspectiva histórica que procura localizar as causas da derrota das esquerdas na dinâmica interna das organizações armadas. Daí o privilégio em sua análise dos mecanismos de coesão interna das organizações comunistas, os quais seriam responsáveis tanto pela sua fraqueza como pela sua força: pela força, porque as tornariam aptas e permanentemente prontas para, eventualmente, assumir a liderança de uma revolução; e pela fraqueza, porque os mecanismos de coesão dificultariam a capacidade dos grupos revolucionários de manterem um contato, uma troca, uma interação vivas e ágeis com o processo real da luta de classes.

A terceira e última obra marcante a respeito da memória da luta armada no Brasil pós-64 é a tese de doutorado em sociologia de Marcelo Ridente, publicada em 1993, *O fantasma da revolução brasileira*. Como Gorender e Reis Filho, Ridente queria compreender a revolução derrotada. O autor vê o isolamento das vanguardas como resultado da impossibilidade de elas representarem politicamente a classe trabalhadora. Aí estaria a contradição que levou à derrota. Ridente faz uma análise sociológica das classes médias às quais a maior parte dos

---

<sup>12</sup> REIS, FILHO, D. A. *A revolução faltou ao encontro: os comunistas no Brasil*, p. 45.

militantes estava ligada, sua idéia é de que os interesses se definem em função do lugar na sociedade.

Ridenti destaca em seu livro o desenraizamento social das esquerdas armadas : as organizações clandestinas de esquerda, grupos de “vanguarda” não puderam representar politicamente a classe trabalhadora. Neste sentido, Marcelo Ridenti irá se valer de elementos levantados por Reis Filho, ou seja, considera em sua análise que os mecanismos de coesão interna das organizações da esquerda devem ser levados em conta, para demonstrar tese oposta. Escreve Ridenti: *Em vez de permitir a sobrevivência das organizações comunistas, sem qualquer sintonia com o movimento da luta de classes, a lógica interna das organizações torna-se auto-destrutiva, ao permanecer desenraizada socialmente.*<sup>13</sup>

Pode-se dizer que Marcelo Ridenti não refuta em sua análise as questões levantadas por Reis Filho acerca da lógica interna das organizações comunistas – a dinâmica de solidariedade interna, os fatores coesionadores das organizações de esquerda -, mas sua interpretação toma outros caminhos. Sua visão defende que os “fatores coesionadores” dos grupos de esquerda não podem ser apreciados completamente desvinculados da realidade social mais abrangente. Ridenti procura, assim, associar estes aspectos da dinâmica interna das organizações ao processo real da luta de classes. Desta forma, o que Ridenti alerta em sua análise é a necessidade de não tomar a dinâmica interna das esquerdas como se ela fosse completamente independente do movimento da sociedade.

Dentro desta perspectiva, devemos situar o trabalho de Marcelo Ridenti como um esforço por reconstituir o contexto de conjunto em que se moviam os atores políticos. Assim como os outros autores citados, Ridenti rompe com o ponto de vista segundo o qual a esquerda, que se empenhou na luta armada, cometeu erros primários, a respeito dos quais não valia a pena perder tempo. Ridenti estuda as organizações da luta armada através de sua composição social e das bases sociais, nas quais se poderiam sustentar. Daí extrai explicações para a trajetória de algumas dentre as mais importantes organizações: “Desvendar o significado e as raízes sociais da luta dos grupos de esquerda, especialmente dos armados, entre 1964 – 1974: eis a proposta central deste livro”<sup>14</sup>.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 51-52.

<sup>14</sup> RIDENTI, M. *O fantasma da revolução brasileira*, p. 15.

A contribuição de Ridenti foi, portanto, dissipar a bruma que encobre o significado histórico, social e político da luta das esquerdas armadas. Com isso, queria recuperar o **sentido** da luta dos grupos armados. A crítica do autor dirige-se à uma determinada historiografia que situa a opção pelas armas através de uma perspectiva institucional. Nestes termos, teriam sido levados à luta armada vários daqueles que se viram privados de seus canais institucionais de atuação social e política depois do golpe de 1964, ou depois do “golpe dentro do golpe” de 1968. A luta armada teria sido o último recurso para aqueles que ficaram sem margem de atuação institucional (política, sindical, profissional etc.). Para Ridenti, a análise por esse prisma de bloqueio institucional revela parte da realidade, mas acaba por mistificar o todo social e a própria luta de classes no período:

A visão do bloqueio institucional torna-se uma mistificação da realidade, pois parte tacitamente do pressuposto de que não haveria hipótese de um processo de ações armadas na sociedade brasileira se as instituições estivessem funcionando regularmente, inclusive com canais de expressão para a oposição. Numa sociedade democrática não haveria necessidade de violência revolucionária, pois seriam criados canais apropriados para manifestação e solução dos conflitos sociais. O padrão normal de funcionamento de uma sociedade capitalista democrática seria a tendência à integração social, isto é, a luta de classes, como exceção e jamais como fundamento da sociedade capitalista.<sup>15</sup>

Neste sentido, Ridenti situa a opção pela luta armada anterior ao golpe de 1964, tal visão vinha desde o início daquela década, estimulado pelo exemplo da revolução em Cuba. A luta das esquerdas em armas após o golpe de 1964 tinha como projeto, em geral, não só derrubar a ditadura, mas caminhar decisivamente rumo ao fim da exploração de classe, rumo ao fim do sistema capitalista. Como mostra Ridenti, este pressuposto de combate ao capitalismo e de tentativa de realização de uma revolução socialista era comum a maior parte das organizações armadas de esquerda, embora houvesse divergências quanto ao *como* se alcançaria tais objetivos. Assim, se a luta armada tinha um lado de resposta ao bloqueio à participação institucional da oposição ao regime civil-militar, por outro lado, ela transcendia a defesa da legalidade constituída antes de 1964. Implicava mesmo um aspecto libertário e inconformista, de rebeldia, não enquadrável nas

---

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 61

instituições existentes antes ou depois de 1964. Daí a opção de Ridenti por analisar o contexto cultural do período - os expoentes artísticos mais representantes do florescimento cultural dos anos 1960, seja na música, na dramaturgia ou no cinema - para chegar ao sentido, à historicidade das lutas de homens e mulheres que empreenderam a luta armada no Brasil:

Cabe destacar a marca iconoclasta, questionadora, antiburguesa, antiburocrática e demolidora das instituições de que estavam imbuídos os movimentos do final dos anos 1960, dentre os quais os armados de esquerda. Os movimentos sociais do período, não só no Brasil, são incompreensíveis sem que se destaque seu aspecto de negação das instituições vigentes, inclusive as de esquerda, como os partidos comunistas tradicionais.<sup>16</sup>

Neste sentido, para Marcelo Ridenti como para Daniel Aarão Reis Filho, não é possível atribuir aos grupos guerrilheiros uma concepção democrática que eles não tinham. Se é possível falar numa **resistência armada**, esta resistência não implica necessariamente a idéia de redemocratização, mas, sobretudo, a de **revolução**.

É importante destacar que Marcelo Ridenti e Daniel Aarão Reis Filho são autores que construíram suas teses de forma inovadora no panorama da historiografia nacional sobre o tema da luta armada. Procuram reconhecer, em suas análises as relações de identidade, apoio e cumplicidade estabelecidas entre parcelas significativas da sociedade civil e o golpe político vitorioso em 1964. Neste sentido, um ponto comum em suas abordagens é o desejo de explicar o isolamento para o qual a luta armada caminhou e foi derrotada sem recorrer a versões conciliadoras ou que apontam para a premissa do “suicídio revolucionário”<sup>17</sup>. Por outro lado, as análises destes dois autores se distanciam em vários aspectos. Através de uma alusão aos mecanismos de coesão interna das organizações das esquerdas armadas (a “estratégia da tensão máxima”),

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 64.

<sup>17</sup> “Por ‘suicídio revolucionário’, os autores que procuraram negar a experiência comunista, entenderam uma prática revolucionária que não tinha nenhuma chance de lograr êxito, haja vista terem mobilizado apenas uma parcela da classe média ou, ter iniciado a resistência armada numa conjuntura política nada favorável: refluxo das guerrilhas no continente com o fracasso de Che Guevara na Bolívia, em outubro de 1967, e o fortalecimento do regime com a ampliação de sua base de legitimação via ‘milagre econômico’, e, finalmente, do aumento da repressão política que provocou o desmantelamento da maioria daquelas organizações e a morte de seus principais mentores, como Carlos Marighela (1969) e Carlos Lamarca (1971).” Citado do artigo de Durbens Martins Nascimento. *Guerrilha no Brasil: uma crítica à tese do “suicídio revolucionário”* em voga nos anos 80 e 90. Revista Cantareira, 5ª edição, UFF.

levantados por Reis Filho em seu livro “A revolução faltou ao encontro”, Marcelo Ridenti demonstra tese oposta: *Em vez de permitir a sobrevivência das organizações comunistas, sem qualquer sintonia com o movimento da luta de classes, a lógica interna das organizações torna-se autodestrutiva, ao permanecer desenraizada socialmente.*<sup>18</sup>

Se para Daniel Aarão Reis Filho haveria uma lógica para os fracassos das esquerdas brasileiras dada pelos fatores de coesão das organizações comunistas – responsáveis tanto pela sua fraqueza como pela sua força -, para Ridenti, tais pressupostos podem servir apenas como ponto de referência, como tipo ideal relativamente aceitável:

Se considerássemos ao pé da letra, abstratamente, o modelo analítico dos fatores de coesão interna da organizações comunistas, como foi proposto por Daniel Reis, ficaria difícil explicar como tantos jovens da década de 60 – época de liberação dos costumes, de questionamentos e de uma grande agitação cultural, em todos os sentidos – teriam aderido às organizações comunistas, rigidamente estruturadas, com rigores espartanos, conforme o modelo esboçado por Reis. Este descreve o funcionamento centralizado, disciplinador, antidemocrático e fortemente hierarquizado de um partido comunista clássico. É de se perguntar como é que tanta gente, da chamada geração libertária de 1968, poderia aderir a organizações políticas estruturadas, mais ou menos, nos moldes descritos.<sup>19</sup>

Desta forma, podemos perceber que o centro da análise de Reis Filho, assim como o estudo de Jacob Gorender, está localizado na lógica interna das organizações armadas de esquerda. Se em Gorender as vanguardas são responsabilizadas pelas derrotas políticas através do não aproveitamento, por parte destas, do momento em que as condições históricas impeliam para o combate; em Reis Filho, as derrotas seriam atribuíveis às mesmas razões que levaram às vitórias em outras circunstâncias, noutros países: os fatores coesionadores internos das organizações comunistas. Neste sentido, se a análise de um é o reverso da análise do outro, isto não invalida de situá-las numa mesma perspectiva histórica que privilegia a lógica interna das organizações armadas pensada como algo exterior e diferente do movimento da luta de classes. Romper com esta perspectiva histórica foi, precisamente, uma preocupação latente no trabalho de Marcelo Ridenti. Este não descarta os fatores coesionadores das organizações

<sup>18</sup> RIDENTI, M. *OP. Cit.*, p. 258.

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 262.

armadas levantados por Reis Filho, mas procura situá-los no processo real de luta de classes.

## 4.2 Tempo e Ressentimento

Nos últimos anos, o cinema feito no Brasil têm experimentado trilhar novos caminhos. As leis federais de incentivo à cultura, como a Lei do Audiovisual<sup>20</sup>, a criação de uma nova agência reguladora para o cinema, como a ANCINE<sup>21</sup>, vem injetando um novo ânimo para o cinema nacional. Uma maior produção de filmes, maiores incentivos e mais patrocinadores trazem para o público espectador uma oferta diversificada e revigorada do cinema. É interessante observar que tal fenômeno recente encontra enorme expressão através de filmes que trazem como tema os anos de ditadura e/ou a luta armada. Até o ano 2000, poucos filmes foram feitos no Brasil que enfocavam o tema da luta armada. De fato, se não fosse por filmes como *Pra frente Brasil*, *O bom burguês*, *Que bom te ver viva*, *Ação entre amigos*, *Lamarca* e *O que é isso, companheiro?*, os 21 anos de ditadura e a luta armada passariam quase em branco nas telas.

Recentemente, quatro novos filmes foram lançados, inclusive uma nova produção da cineasta Lucia Murat: *Quase dois irmãos*<sup>22</sup>. Os outros três são: *Vlado, 30 anos depois*<sup>23</sup>, *Cabra-cega*<sup>24</sup> e *Zuzu Angel*<sup>25</sup>. Além destes quatro filmes

<sup>20</sup> Lei de investimento na produção e co-produção de obras cinematográficas / audiovisuais e infraestrutura de produção e exibição. A Lei do Audiovisual é de outubro de 1993.

<sup>21</sup> A Agência Nacional do Cinema – ANCINE – é o órgão oficial de fomento, regulação e fiscalização das indústrias cinematográfica e videofonográfica, dotada de autonomia administrativa e financeira. Criada em 6 de setembro de 2001, através da Medida Provisória 2228, a ANCINE é uma agência independente na forma de autarquia especial, vinculada ao Ministério da Cultura no dia 13 de outubro de 2003.

<sup>22</sup> Lançado no ano de 2005, o filme mais recente da cineasta Lúcia Murat traça um retrato da relação entre a classe média e a favela carioca, marcada pela música popular e pela história política recente. Dois amigos, de classes sociais diferentes se reencontram na prisão de Ilha Grande. Ali, as diferenças raciais eram mais evidentes: enquanto a maior parte dos prisioneiros brancos estava lá por motivos políticos, a maioria dos prisioneiros negros era de criminosos comuns.

<sup>23</sup> Filme de João Batista de Andrade, lançado em setembro de 2005. Trata-se de um documentário feito a partir de depoimentos de amigos do jornalista Vladimir Herzog, torturado até a morte nos porões do DOI-CODI.

<sup>24</sup> Filme de Tony Ventura, lançado em 2005. Narra o convívio de dois militantes políticos que ficam na casa de um amigo - simpatizante da causa por que lutam - após um deles ser ferido por um tiro.

<sup>25</sup> O filme de Sérgio Rezende, lançado em agosto de 2006, conta a história da luta da estilista Zuzu Angel, que teve o filho Stuart assassinado pelo aparelho repressor da ditadura.

já lançados, outros 10 entrarão no circuito cinematográfico nos próximos meses ou anos. Segundo o jornal *O Globo*<sup>26</sup>, as futuras produções serão as seguintes:

**Araguaya – a conspiração do silêncio:** De Ronaldo Duque. Lançamento em setembro de 2006. Ficção com argumento documental, com diálogos criados a partir de relatos reais de camponeses, militares e ex-militantes.

**O Balé da Utopia:** De Marcelo Santiago. Baseado no livro homônimo de Álvaro Caldas (autor ainda de “Tirando o capuz”).

**Batismo de Sangue:** De Helvécio Ratton. Baseado no livro de Frei Betto, fala da relação dos dominicanos – entre eles Frei Tito – com a ALN, liderada por Carlos Mariguella.

**Clandestinos:** De Patrícia Moran. Traz narrativas de militantes fora da vida pública.

**Corte Seco:** De Renato Tapajós. Filme de ficção que tratará o tema da tortura.

**Os Desafinados:** De Walter Lima Jr. A ditadura é pano de fundo para a história de um grupo de músicos.

**Hércules 2456:** De Sílvio Da-Rin. Documentário que houve os militantes trocados pelo embaixador americano, em 1969.

**Operação Condor:** De Roberto Mader. Fala da cooperação entre regimes militares da América do Sul.

**Tempo de Resistência:** De André Ristum. Documentário que aborda desde o golpe até a anistia.

**Vôo Cego Rumo Sul:** De Hermano Penna. Baseado num capítulo do livro “Cara, coroa e coragem”, de Sinval Medina.

Há, portanto, uma nova safra de filmes brasileiros que procuram abordar o tema da luta armada. São filmes de ficção e documentários de novos cineastas, alguns são ex-militantes, outros são filhos de ex-militantes, cineastas que, a julgar pelas entrevistas dadas na reportagem do jornal *O Globo*, querem representar os militantes sem esteriótipos e, com isso, romper com uma produção cinematográfica mais antiga que encontra no filme de Bruno Barreto sua mais eficaz expressão. O entusiasmo dos diretores pode ser percebido através dos

---

<sup>26</sup> Os dados dos filmes a serem lançados foram retirados do artigo “Tirando o capuz – os anos de chumbo da ditadura militar ressurgem em 14 filmes” do Segundo Caderno do jornal *O Globo* de 21 de agosto de 2005.

depoimentos de Renato Tapajós, que vai filmar *Corte seco*, e Silvio Da-Rin, autor do documentário *Hércules 2456*:

O que dá vida a essa safra que começa a sair agora é que se está conseguindo falar sem caricatura ideológica. Após o fim da ditadura, houve um grande trabalho de desinformação que transformou os militantes em estudantes festivos e abobalhados ou em terroristas internacionais que fizeram curso na China ou em Cuba. Esta visão simplista contaminou o que se produziu a respeito, e o clímax disso é *O que é isso, companheiro?*<sup>27</sup>

Assim, os diretores chegam a apostar no aparecimento de um novo gênero cinematográfico: correlato aos filmes nacionais que abordam o tema do tráfico de drogas, percorrendo aspectos do universo da periferia urbana e das favelas nas metrópoles, filmes como *Cidade de Deus*, *Carandiru* e *O invasor*, estaria ocorrendo o surgimento de um novo gênero cinematográfico caracterizado por abordar um fenômeno recente da história brasileira – as esquerdas em armas durante o período da ditadura. Desta forma, Sérgio Rezende, diretor de *Angel*, indagado pelo entrevistador se haveria público para os filmes e se haveria risco de saturação do tema, responde: “Os americanos fizeram 600 filmes sobre a Guerra do Vietnã e transformaram sua história, a conquista do Oeste, num gênero cinematográfico, o Western”<sup>28</sup>.

No entanto, para além da questão se haverá ou não público para estes filmes, cabe recorrer aqui a uma importante problemática presente em nossa pesquisa: há vontade de memória? Tal pergunta implica sempre a preocupação com duas frentes, a da produção e a da recepção de sentidos. Sabemos que o filme *O que é isso, companheiro?* teve uma enorme bilheteria nas salas de cinema por todo o Brasil, e mesmo assim, o filme aposta numa versão da memória da luta armada simplista e conciliadora com a ditadura. Veremos mais adiante, de que forma o filme aposta nesta versão da memória e, sobretudo, como o filme foi recebido por militantes históricos das esquerdas. Por ora, vale a pena percorrer alguns traços deste entusiasmo expresso pelos diretores da recente safra do cinema nacional.

<sup>27</sup> TAPAJÓS, R. Depoimento na reportagem “Tirando o capuz – os anos de chumbo da ditadura militar ressurgem em 14 filmes”, do Segundo Caderno de *O Globo* de 21 de agosto de 2005.

<sup>28</sup> REZENDE, S. Depoimento na reportagem “Tirando o capuz – os anos de chumbo da ditadura militar ressurgem em 14 filmes”, do Segundo Caderno de *O Globo* de 21 de agosto de 2005.

Os diretores procuram justificar seu entusiasmo através de dois motivos. Em primeiro lugar destacam positivamente a chegada do Partido dos Trabalhadores (PT) ao poder, o que permitiu criar condições financeiras para a realização de seus filmes, assim como autorizou que arquivos importantes da época começassem a ser abertos. Mas não é nisso que se fincam, apostam, sobretudo, na existência hoje, na sociedade brasileira, de um distanciamento necessário para tratar de temas que outrora despertavam sentimentos de revanchismo: “Hoje, não há mais o risco de ser considerado revanchismo falar no tema”<sup>29</sup>, conta João Batista de Andrade, diretor de *Vlado, 30 anos depois*. “O distanciamento histórico permite que hoje se fale com muito mais liberdade e clareza”<sup>30</sup>, concorda Helvécio Ratton, diretor de *Batismo de Sangue*. Da mesma forma, coloca Roberto Mader, diretor de *Operação Condor*: “As pessoas estão mais à vontade para falar no assunto, de todos os lados. O período está longe o suficiente para se ter uma visão mais reflexiva, mas perto o bastante para ter como lição importantíssima de ser apreendida”<sup>31</sup>.

É interessante observar que tal movimento de revalorização da luta armada como tema e cenário do cinema nacional parece se guiar como um contraponto, uma ruptura em relação às versões apresentadas em filmes como *O que é isso, companheiro?* A preocupação dos diretores parece ser romper com uma forma de representar os militantes das esquerdas de forma caricata, ou seja, sem o estereótipo dos militantes como inocentes úteis ou aventureiros tresloucados. Tal preocupação pode ser vislumbrada na própria forma como alguns diretores querem abordar o tema luta armada, dando voz aos militantes que sobreviveram, suas análises parecem querer dar conta de mostrar como as pessoas que fizeram a luta armada vivenciam internamente esta experiência. Daí a opção por recorrer as entrevistas com ex-militantes e parentes de ex-militantes, como no filme de Sílvio Da-Rin *Hércules 2456*, em que o diretor vai entrevistar os presos políticos – entre eles José Dirceu – trocados pelo embaixador americano. Dos quinze, nove estão vivos: *Eles vão falar sobre suas motivações, repensar a luta*

<sup>29</sup> ANDRADE, J. B. Depoimento na reportagem “Tirando o capuz – os anos de chumbo da ditadura militar ressurgem em 14 filmes”, do Segundo Caderno de *O Globo* de 21 de agosto de 2005.

<sup>30</sup> RATTON, H. Depoimento na reportagem “Tirando o capuz – os anos de chumbo da ditadura militar ressurgem em 14 filmes”, do Segundo Caderno de *O Globo* de 21 de agosto de 2005.

<sup>31</sup> MADER, R. Depoimento na reportagem “Tirando o capuz – os anos de chumbo da ditadura militar ressurgem em 14 filmes”, do Segundo Caderno de *O Globo* de 21 de agosto de 2005.

*armada, lembrar o vôo*<sup>32</sup>, diz Da-Rin que ficou preso por oito meses durante a ditadura.

A mesma preocupação parece atravessar o documentário de Patrícia Morán *Clandestinos*, ela vai ouvir os que largaram a vida pública. A idéia surgiu quando, cursando a faculdade de história, Patrícia percebeu que havia um descompasso entre os relatos heróicos que ouvia da guerrilha e o mal-estar que percebia nos militantes: *Vi que há uma tristeza muito grande, uma falta de rumo.*<sup>33</sup>

Claro é que quanto mais revisitado for este período da história brasileira, mais debate será gerado, mais críticas virão e será cada vez maior o espaço de construção das narrativas dos envolvidos. Não cabe aqui analisar os filmes da nova safra do cinema nacional sobre a luta armada, até porque a maior parte deles nem foi lançado no circuito cinematográfico ainda. Por outro lado, para critério de avaliação do filme que propomos analisar, a safra atual do cinema nacional coloca um aspecto intrigante que servirá para entendermos algumas escolhas feitas por Bruno Barreto na construção de seu filme: o tempo como um elemento facilitador e motivador da memória. Os diretores parecem apostar no maior distanciamento do tempo como um aspecto que veio a cicatrizar as feridas provocadas pela repressão. O distanciamento histórico permitiria que as pessoas pudessem tocar no assunto da luta armada com maior liberdade e sem sentimentos de revanchismo.

Quando associado ao ressentimento, o tempo nem sempre é um fator positivo e afirmativo da potência vital dos indivíduos. Como escreveu Nietzsche, o ressentimento pode ser um veículo de vingança contra o tempo, contra o “foi assim”. O ressentimento não é contra o puro e simples passar do tempo, mas contra o passar na medida em que ele só deixa o passado existir como passado, deixa-o petrificar-se na rigidez do definitivo. É por isso que a vingança do ressentido é sempre imaginária, ela não se concretiza nunca, porque ela está fundamentada na esperança de uma redenção que se fará fora do tempo, fora do jogo vivo das relações de poder. A vingança do ressentimento é a sua substância, seu motivo e sua aposta. Tal vingança será uma aversão contra o sofrimento da

<sup>32</sup> DA-RIN, S. Depoimento na reportagem “Tirando o capuz – os anos de chumbo da ditadura militar ressurgem em 14 filmes”, do Segundo Caderno de *O Globo* de 21 de agosto de 2005.

<sup>33</sup> MORÁN, P. Depoimento na reportagem “Tirando o capuz – os anos de chumbo da ditadura militar ressurgem em 14 filmes”, do Segundo Caderno de *O Globo* de 21 de agosto de 2005.

vida, contra a dor da existência e, sobretudo, contra o fato do tempo aprisionar tudo isso (a dor, o sofrimento, a existência) num passado, num “foi assim”:

O resultado é que, justamente pela vingança contra o tempo, a vontade tem pretendido libertar-se da angústia que a aprisiona, criando valores niilistas que procuram dar sentido ao sofrimento pelas idéias de prêmio e castigo. Por não ser capaz de enfrentar corajosamente o desafio que o tempo coloca à vontade, a vontade de vingança, o espírito de vingança, denigre o passado. Portanto, é por ser o grande obstáculo à vontade que o passado é a causa, o motivo da vingança contra o tempo, que tem marcado as diversas formas de redenção: não só as que criaram a eternidade como refúgio para a experiência do passar do tempo, mas, inclusive, as que investiram na esperança do futuro como forma de ultrapassar as imperfeições do passado e do presente.<sup>34</sup>

No ressentimento, lembrar e esquecer ganham significados outros: a lembrança será sempre usada para justificar uma acusação, uma vingança, será sempre uma forma de se instalar na repetição, um desobrigar-se, um desresponsabilizar-se por um agravo passado, a passividade da posição ressentida estará justificada por esta lembrança. A fraqueza revestida em bondade, o ressentimento acaba por se tornar um mecanismo gerador de valores. O esquecimento, segundo Nietzsche, é um mecanismo gerador de felicidade. Para o filósofo, é preciso saber esquecer para superar o espírito de vingança, libertar a *vontade de potência* que se encontra aprisionada pelo ressentimento. O esquecimento, assim, será para Nietzsche uma força criadora, libertadora da vida. Por outro lado, no ressentimento, esquecer será sempre esquecer o agravo, o sofrimento passado, uma injustiça. É por isso que a vingança no ressentimento nunca se concretiza, ela é imaginária, pois caso ocorresse ela deixaria de existir, e isso o ressentido não quer.

Seguindo os escritos de Nietzsche, parece não ser pela ação do tempo, ou seja, através do distanciamento histórico de que nos fala os diretores da nova safra do cinema nacional, que o ressentimento será superado ou desinvestido. Tal distanciamento talvez dependa menos da ação de um tempo cronológico, do relógio, do passar dos dias, dos meses e dos anos. Tal distanciamento histórico parece estar condicionado à concepção de tempo que atravessa a filosofia nietzschiana: um tempo denso, diacrônico, um tempo que tem na expansão da

---

<sup>34</sup> MACHADO, R. *Zaratustra – tragédia nietzschiana*, p. 107-108.

*vontade de potência* o seu maior motivo, um tempo de cada instante, eterno em cada instante.

Um bom exemplo de como o distanciamento necessário para abordar um evento passado pode ser um fator preponderante nas escolhas de um cineasta ao fazer um filme, e de como este distanciamento depende menos do correr do relógio, e mais da sensibilidade artística daqueles que estão envolvidos na produção da obra, pode ser encontrado no último filme do cineasta americano Gus Van Sant: *Elephant*. Lançado em 2003 e ganhador da Palma de Ouro no Festival de Cannes, a produção narra a matança, ocorrida em um colégio de Columbine, Estados Unidos, cometida por alunos da própria escola. Ao receber a premiação em Cannes, o diretor afirmou que seu filme não é uma crítica aos Estados Unidos, mas *à pressão para que tudo se adapte a um modelo, o esquecimento da diversidade*.<sup>35</sup> Gus Van Sant dá duas explicações para o título de seu filme “Elefante”. Um é o da evidência: impossível disfarçar um elefante. O outro foi a fábula dos cegos. Tateando, eles tentam reconhecer o animal, mas descobrem apenas uma parte: o rabo, as orelhas, a barriga ou a tromba. O elefante é tão incompreensível quanto o massacre por dois adolescentes, no próprio colégio, de seus colegas. O diretor mostra, faz ver, mas assim como seu público, é cego, pois não compreende. Mais do que retratar o massacre, a preocupação que atravessa o filme como um todo parece ser penetrar no mundo dos jovens. A câmera fluente, discreta, os persegue. Nucas avançam pelos corredores, trajetos são capturados em pátios e gramados. Vistos de fora, como peixes em aquário, seus atores dizem frases curtas e raras. São menos que personagens, são presenças.

Se não há distanciamento possível para tratar do tema, o que fazer? O filme mostra que a inexistência deste distanciamento deve-se muito menos a curta passagem do tempo que separa o episódio do filme, e mais a forma com que nos relacionamos com o universo dos jovens e adolescentes. Mais que o massacre, é o mundo adolescente que recusa a compreensão dos adultos. Trata-se de um filme que reconhece a inexistência de um distanciamento necessário para compreensão do episódio, e que qualifica esta inexistência. Talvez seja mesmo por conhecer suas impossibilidades, que o filme de Gus Van Sant se ofereça como visualidade impossível.

---

<sup>35</sup> Depoimento disponível no site <http://cinema.terra.com.br/interna/0,7110,OI108820-EI1176,00.html>.

Aqui se encontra uma importante chave de leitura do filme de Bruno Barreto. Como *O que é isso, companheiro?* aborda esta questão do distanciamento requerido para tratar a luta armada? O ressentimento aqui exerce uma função importante. Sua incorporação ao tema da memória da luta armada demanda, assim como foi feito no filme de Gus Van Sant, uma atenção e um questionamento das causas da inexistência de um distanciamento histórico para tratar do tema. Passados quatro décadas do golpe de 1964, por que apresentamos dificuldades em compreender estes anos, por que insistimos em apostar numa versão simplista e maniqueísta da memória? A hipótese defendida nesta dissertação é a de que o ressentimento exerce aí um papel relevante. Faz parte de sua economia explicativa. Os ressentimentos na memória da luta armada favorecem um não investimento no *trabalho da memória*. São causa e efeito de uma memória que vem sendo construída nas últimas décadas sob versões conciliadoras com a ditadura; uma memória que não reconhece as relações de identidade e apoio de setores significativos da sociedade civil com o projeto político autoritário vitorioso em 1964; uma memória que apresenta dificuldade em reconhecer o isolamento para o qual a luta armada caminhou e foi derrotada; enfim, uma memória pautada na negação do agravo passado como forma de não parecer ressentida, sem conflitos em sua história, sem divergências, sem violências.

O que vemos, portanto, é que não basta a passagem do tempo cronológico para criar o distanciamento necessário para construir a memória da luta armada livre de revanchismos e ressentimentos. É justamente aqui, enquanto vingança contra o passar do tempo, que o ressentimento se instala. Desta forma, falar de um distanciamento histórico será sempre falar da emergência de um outro tempo, não na forma, mas no conteúdo, não na cronologia, mas na diacronia, não do espírito de vingança, mas da sua superação.

O livro de Albert Camus *O mito de sísifo*<sup>36</sup> traz algumas considerações importantes para pensarmos na emergência deste tempo denso, diacrônico, de que nos fala Nietzsche. No fundo, este tema diz respeito não só a superação do ressentimento, do espírito de vingança, trata-se da forma como o homem se relaciona com o sofrimento, a dor, ou seja, a própria vida. É assim que Camus inicia seu livro dizendo que a problemática fundamental da filosofia é responder

---

<sup>36</sup> CAMUS, A. *O mito de sísifo*.

se a vida vale ou não vale a pena ser vivida. Sabendo que a vida é uma *pena* (sofrimento), e, no entanto, continuar vivendo e lutando contra tudo o que nega a vida. Sem esperança, sem a autoilusão de uma vingança imaginária que se faça no plano da moral, ou mesmo, da religião. Para Camus, este é o *absurdo*, o único elo que nos liga à vida, ao mundo. Trata-se então de viver sem precisar negar este elo, mas, pelo contrário, afirmá-lo.

Para Camus, viver será sempre se defrontar com este jogo desumano em que o absurdo, a esperança e a morte trocam suas réplicas. É assim que vai caracterizar o ressentimento como uma *esquiva mortal*: impregnado de esperança, o homem do ressentimento espera a justiça que virá, mesmo que isso só ocorra imaginariamente no plano da moral, ou como na crítica nietzschiana à tradição judaico-cristã, na religião. Para Camus, há duas formas de escapar do absurdo da existência: pela esperança ou pelo suicídio. Sua questão será, então, perguntar: é possível viver o absurdo da existência sem esperança (esquiva mortal), ou seja, sem negá-lo? O livro de Camus, como toda sua obra, será para responder afirmativamente a esta questão.

#### NAVEGAR É PRECISO

Navegadores antigos tinham uma frase gloriosa:  
 “Navegar é preciso; viver não é preciso”.  
 Quero para mim o espírito (d)esta frase,  
 transformada a forma para a casar como eu sou:  
 Viver não é necessário, o que é necessário é criar.  
 Não conto gozar a minha vida; nem em gozá-la penso.  
 Só quero torná-la grande,  
 ainda que para isso tenha de ser o meu corpo e a (minha alma) a lenha desse fogo.  
 Só quero torná-la de toda a humanidade,  
 Ainda que para isso tenha de a perder como minha.  
 Cada vez mais assim penso.  
 Cada vez mais ponho da essência anímica do meu sangue  
 o propósito impessoal de engrandecer a pátria e contribuir  
 para a evolução da humanidade.  
 É a forma que em mim tomou o misticismo da nossa Raça.  
**Fernando Pessoa**, in *Obra Poética*.

O lema dos argonautas que Fernando Pessoa (re)significou no prólogo de sua *Obra Poética* faz coro com o pensamento de filósofos como Camus e Nietzsche. O apego ao mistério da vida no poeta de Fernando Pessoa traduz-se no

imperativo de se implicar na própria vida, uma vida que tenha um querer. É através de sua criação que o poeta pode articular a sua ação, o seu querer, numa história, num destino. O poeatar é o seu navegar, é o seu modo de fazer com que toda a gratuidade da vida (sua dor, seu sofrimento) se torne necessária. Não há espaço aqui para o ressentimento, para uma atitude de espírito pautada na promoção da vida de forma alheia à dinâmica interna da própria vida. Lendo o poema de Fernando Pessoa através da filosofia de Albert Camus, percebemos a convergência de seus pensamentos: o misticismo da raça de Pessoa, e o sentimento de absurdo em Camus serão um ponto de partida para uma atitude de espírito livre do ressentimento. Criar é uma forma de viver, de conhecer o mundo sem precisar abandonar o deserto do absurdo, ou o mistério da vida. Tal conhecimento terá o selo do humano, é a educação pela pedra de João Cabral de Melo Neto, feito sem esperança, sem consolo, de dentro para fora.

Para Camus, o sentimento absurdo depende tanto do homem quanto do mundo. A nostalgia de absoluto do homem, seu desejo de clareza, seu desejo de felicidade e compreensão do mundo e de si mesmo, seu desejo de racionalizar as coisas entram em choque com o não dito, o que não pode ser compreendido. Assim, o absurdo surge quando o homem se encontra diante do irracional. Um ponto importante de seu percurso, quando sente em si o desejo de felicidade e de razão. O absurdo nasce deste confronto entre o apelo humano e o silêncio irracional do mundo. O irracional, a nostalgia humana e o absurdo que surge de seu encontro, eis os três personagens do drama camusiano.

Nestes termos, o absurdo é o contrário da esperança, e todo poder do absurdo, ou seja, toda capacidade que ele carrega de levar o homem à superação do ressentimento reside em como ele fere nossas esperanças elementares. Assim, para Camus, afirmar o absurdo é uma forma de iluminar a existência, afirmando a vida. A questão então é saber se o homem pode viver com o que sabe, sua única verdade, o único elo verdadeiro que o liga ao mundo – o absurdo. Segundo Camus: *Aquilo que eu tenho como verdade não é necessariamente aquilo que eu desejei ter como verdade.*<sup>37</sup>

O exemplo usado por Albert Camus é o mito grego de Sísifo. O mito narra a pena cumprida por um personagem da mitologia grega que os deuses

---

<sup>37</sup> *Ibid.*, p. 52.

condenaram a rolar sem cessar um rochedo até o cume de uma montanha, de onde a pedra tornava a cair por seu próprio peso. Sísifo é o herói absurdo. Camus diz que quando Sísifo desce para apanhar a pedra, para recolocá-la no cimo da montanha de onde voltará a rolar, nesta hora ele tem consciência do seu destino. Nesta hora ele é mais do que seu rochedo. A felicidade silenciosa de Sísifo é a prova, segundo Camus, de que só o absurdo nos leva a viver integralmente a vida. A partir do momento em que a vida aparece para Sísifo não sob a forma de seu rochedo (seu castigo, seu sofrimento e sua irracionalidade), mas como tudo aquilo que faz o homem superior ao mundo que o cerca, então tudo estará bem. A experiência do absurdo bordejia a felicidade. A lição de Sísifo é a de que ele no seu trabalho inútil nega os deuses e o seu rochedo. A consciência que ele tem do seu próprio castigo torna-o superior à sua pena.

Desde o momento em que Sísifo constata o absurdo da vida pode começar a ser feliz. Aqui, Camus mostra a influência nietzschiana no seu pensamento. Foi Nietzsche que diante do absurdo da vida e do mundo escreveu: *O absurdo de uma coisa não é uma razão contra a sua existência. É mais uma condição.*<sup>38</sup> Ao contrário do ressentimento, em que o sofrimento é uma condição ciumenta, para Sísifo o sofrimento é o mote gerador de solidariedade. O sofrimento deixa de ser vivido como algo individual se tornando coletivo, é a aventura de todos. Deixa de ser solitário e passa a ser um território comum, a base comum da experiência humana. Assim, o *bem supremo* de Sísifo se torna resistir a este sofrimento até o fim da vida. Toda a alegria silenciosa de Sísifo está aí. Seu destino lhe pertence. Viver é navegar, lutar e resistir, aí está o valor da vida. Assim, Sísifo é superior a seu destino. Ele é mais forte que seu rochedo.

Se há um destino pessoal, não há um destino superior ou ao menos só há um, que ele julga fatal e desprezível. De resto, sabe que é dono de seus dias. No instante sutil em que o homem se volta para sua vida, Sísifo, regressando para a sua rocha, contempla essa seqüência de ações desvinculadas que se tornou seu destino, criado por ele, unido sob o olhar de sua memória e em breve selado por sua morte. Assim, convencido da origem totalmente humana de tudo o que é humano, cego que deseja ver e que sabe que a noite não tem fim, ele está sempre em marcha. A rocha ainda rola. Deixo Sísifo na base da montanha! As pessoas sempre reencontram seu fardo. Mas Sísifo ensina a fidelidade superior que nega os deuses e ergue as rochas. Também ele acha que está tudo bem. Esse universo, doravante sem dono, não lhe parece estéril nem fútil. Cada grão dessa pedra, cada fragmento mineral dessa montanha cheia de noite forma por

<sup>38</sup> NIETZSCHE, F. *Genealogia da moral – uma polêmica*, p. 103.

si só um mundo. A própria luta para chegar ao cume basta para encher o coração de um homem. É preciso imaginar Sísifo feliz.<sup>39</sup>

Em contrapartida, no ressentimento, o sofrimento é individual e solitário. O ressentido não recusa o sofrimento, mas o abraça. É no sofrimento que está depositado toda a sua esperança de ser aquilo que não é. O sofrimento é o seu instrumento, seu único recurso para efetivar sua vingança, que será sempre imaginária.

O que vemos, portanto, é que não basta a passagem do tempo cronológico para criar o distanciamento necessário para construir a memória da luta armada livre de revanchismos e ressentimentos. É justamente aqui, enquanto vingança contra o passar do tempo, que o ressentimento se instala. Desta forma, falar de um distanciamento histórico será sempre falar da emergência de um outro tempo, não na forma, mas no conteúdo, não na cronologia, mas na diacronia, não do espírito de vingança, mas da sua superação.

### **4.3** **A luta pela apropriação da memória**

A luta armada se tornou objeto de pesquisa de historiadores, jornalistas e cientistas sociais por volta do final da década de setenta. Este foi um período em que surgiram inúmeras publicações acerca do tema. São memórias, biografias, autobiografias, ou mesmo, pesquisas acadêmicas (monografias, teses e dissertações) que trazem como ponto nodal uma reflexão sobre a experiência recente da militância armada por parte de indivíduos e organizações de esquerda durante a vigência do período de ditadura civil-militar no Brasil, nos anos 1960 e 1970.

O ponto importante a destacar neste processo recente de construção da memória da luta armada é o de que esta memória vem sendo feita ao mesmo tempo em que o país vive o desafio de construir e aprimorar sua democracia. Este desafio ganha complexidade se fizermos alusão para como ocorreu o processo de abertura política no Brasil nos idos da década de oitenta. De um lado, a proposta de anistia política nem ampla, nem geral, nem irrestrita e recíproca; de outro, o

---

<sup>39</sup> CAMUS, A. *Op. Cit.*, p. 141.

término, depois de vinte anos, de um regime político de exceção ocorrer a partir de um processo sem grandes conflitos, processo *lento, seguro e gradual*. Estes dois aspectos são importantes na medida em que informam não só como se deu o processo de abertura política no Brasil, mas acerca das culturas políticas que permearam o processo como um todo. Qualquer pesquisador que queira qualificar a evolução da democracia no Brasil ao longo do processo de abertura política irá se defrontar com o seguinte aspecto: em pouquíssimos momentos militares e civis comprometidos com o golpe de 64 e com a vigência da ditadura perderam o controle sobre o processo de abertura política.

O trabalho foi todo embasado na seguinte problemática: que destinos procuramos dar à memória da luta armada? Os dois filmes propostos foram selecionados porque possibilitam atender a esta questão. São filmes que fazem parte de um processo em que a memória da luta armada vai sendo apresentada, construída, disputada. Tal processo está ligado ao período de transição democrática, iniciado em 1979, quando deixou de existir o Estado de exceção, com a revogação dos Atos Institucionais e aprovação da Lei da Anistia, aprovada em agosto daquele mesmo ano. Da mesma forma, deve-se destacar a importância que teve a volta do exílio dos principais líderes das esquerdas brasileiras na constituição deste processo. Se no palco da História as esquerdas foram derrotadas, na arena da disputa mnemônica a versão hegemônica foi apresentada por parte dos militantes destas mesmas esquerdas.

Em meio à pluralidade de filmes de ficção, documentários, livros de memórias, biografias e autobiografias que surgiram no Brasil ao longo dos anos de abertura política, um livro em particular foi capaz de criar uma espécie de senso comum sobre o assunto, tamanha a receptividade que conquistou ao longo destes anos: o livro de Fernando Gabeira intitulado *O que é isso, companheiro?*, publicado pela primeira vez no ano de 1979. Daniel Aarão Reis Filho sustenta a hipótese de que as razões que explicariam o fato de a versão de Gabeira ter alcançado tamanha receptividade na sociedade estão ligadas à conciliação que traz em si. Segundo Reis Filho, o filme de Bruno Barreto inspirado nas memórias de Gabeira teria ratificado uma determinada versão da luta armada, iniciada no ano de 1979 com a publicação do livro de Gabeira, que não reconhece as relações de identidade, apoio, omissão ou colaboração de parte expressiva de setores da sociedade civil com o projeto político iniciado em 1964.

Na linha do livro de Fernando Gabeira, outras obras foram realizadas (livros e filmes) que de forma semelhante adquiriram prestígio na opinião pública nacional. Se alcançaram maior ou menor receptividade, isto não inviabiliza de situá-las na esteira da versão de Gabeira: versões conciliadoras que acabaram prevalecendo não somente em relação as outras versões das esquerdas, mas também em relação as versões dos militares sobre o combate à guerrilha.

Assim, o ano de 1979 importa como marco importante na produção da memória da luta armada, ano de publicação do livro de Gabeira, ano de aposta numa determinada versão da luta armada, da ditadura e das relações da sociedade com a ditadura que aponta para a conciliação. Mas uma espécie particular de conciliação, uma conciliação que não passa por um *trabalho da memória*, uma conciliação fruto do esquecimento de outras formas de *reatualizar*<sup>40</sup> este passado, uma conciliação que evidencia as possibilidades de comunicação na sociedade brasileira sobre o tema e denuncia os limites deste *trabalho da memória* quando o ressentimento passa a ser o elemento catalisador das emoções daqueles que estão envolvidos no embate mnemônico. Escreve Reis Filho:

Nós estávamos isolados. Senão, a ditadura teria sido escorraçada. O que eu condeno é a conciliação com a ditadura. É preciso refletir de maneira crítica sobre ela, pensar o porquê de a sociedade ter dado apoio a ela. Se não for assim, virá um dia outra ditadura, porque temos uma longa tradição autoritária.<sup>41</sup>

De forma estranha, no que se refere à disputa mnemônica acerca da luta armada nas últimas décadas, a memória vencedora, ou seja, a memória mais difundida tanto nos manuais escolares quanto nos meios acadêmicos, é precisamente a memória da esquerda. Em outras palavras, a memória vencedora na disputa mnemônica é a memória dos vencidos na história. Fato estranho, mas que por isso mesmo deve ser enfrentado.

É importante destacar, que a versão de Gabeira encontra enorme ressonância numa determinada parcela das esquerdas (ex-militantes inclusive). E o que percebemos, é que esta versão dos acontecimentos têm sido erigida sob a

<sup>40</sup> Marcel Proust caracteriza a materialidade da memória como algo que “irrompe”, como uma irrupção. E é este trazer à tona que caracteriza o fundamento da memória para Proust, pois o passado que “retorna” de alguma forma não passou, continua vivo e atual e, portanto, muito mais do que reencontrado, ele é retomado, recriado, *reatualizado*.

<sup>41</sup> REIS, FILHO, D. A. Depoimento em *Memória de Chumbo*. O Globo – Segundo Caderno, 27/04/97. Disponível em: <http://www.cinemabrasil.org.br/news/97042701.htm>.

égide da idéia de “resistência” à ditadura. Dentro desta perspectiva, a luta armada seria um movimento de resistência à ditadura, movimento que procurava restabelecer a democracia violada em 64 e não um projeto político alternativo (socialista) para o Brasil. Assim houve resistência por parte de todos e o isolamento da luta armada em relação à sociedade ocorreu não porque esta não se identificava com o projeto daquela, mas porque à sociedade, submetida à força da repressão, coube resistir dentro do possível, dentro de um certo limite que não atingia as vias da luta armada.

O que ocorre, assim, é a transferência da memória propagada por um determinado grupo (parte da esquerda que aposta na versão conciliadora) para toda uma geração e, de uma geração para toda uma sociedade. A enorme receptividade que a versão conciliadora teve oculta, ou, joga para a clandestinidade, uma pluralidade de memórias outras, representações do passado recente do país que estão desprovidas do elemento de suma importância que caracteriza todo *trabalho da memória*: o testemunho, a dimensão da escuta.

Com orçamento de US\$ 4,5 milhões, o filme de Bruno Barreto *O que é isso, companheiro?* chegou às bilheterias brasileiras no ano de 1997. Primeiro filme selecionado para ser beneficiado pelo artigo 30 da Lei do Audiovisual (8685/93), que permite que as distribuidoras estrangeiras no país façam investimento de até 70% do imposto de renda sobre a remessa de lucros em produções nacionais, *O que é isso, companheiro?* foi co-produzido pela Sony Corporation of América / Columbia Pictures Television Trading Corporation. Baseado no livro homônimo de Fernando Gabeira, *O que é isso, companheiro?* conta a história do sequestro do embaixador americano Charles Elbrick por um grupo de militantes da organização armada de esquerda MR-8 (Movimento Revolucionário 8 de Outubro) no ano de 1969. O filme, dirigido por Bruno Barreto e com roteiro de Leopoldo Serran, rapidamente se tornou recordista de público no cinema brasileiro, com mais de 12 milhões de espectadores. O elenco traz o ator americano Alan Arkin no papel do embaixador, Pedro Cardoso, como Fernando Gabeira, além de Fernanda Torres, Luiz Fernando Guimarães, Claudia Abreu, Nelson Dantas e as participações especiais de Fernanda Montenegro, Milton Gonçalves e Othon Bastos.

A direção do MR-8 – nova sigla assumida pela até então Dissidência Estudantil do PCB na Guanabara (DI-GB), que liderara os concorridos protestos e

passeatas de 1968 no Rio de Janeiro – resolveu seqüestrar o embaixador norte-americano, para denunciar publicamente a ditadura e libertar presos políticos. Para conseguir empreender o seqüestro, o MR-8 pediu e recebeu ajuda da ALN paulista, grupo com mais experiência militar. Em 4 de setembro, data escolhida a dedo, em plena Semana da Pátria, o embaixador foi seqüestrado por um comando composto por Virgílio Gomes da Silva (o Jonas, comandante da operação), Manoel Cyrillo de Oliveira, Paulo de Tarso Venceslau – todos da ALN -, além dos membros do MR-8: Franklin Martins (idealizador do seqüestro e autor da carta-manifesto divulgada pelos guerrilheiros), Cláudio Torres, Cid Benjamin, João Lopes Salgado, Sérgio Torres, Sebastião Rios e Vera Sílvia Magalhães.

Durante todo o seqüestro, o grupo ficou escondido com o embaixador numa casa da rua Barão de Petrópolis, no bairro do Rio Comprido, onde também estavam Fernando Gabeira - na época jornalista ligado ao segundo escalão do MR-8 – que alugara a casa, e Joaquim Câmara Ferreira, o Toledo, principal dirigente da ALN, depois de Carlos Mariguella. No desfecho do seqüestro, a junta militar, pressionada pelo governo norte-americano, liberou quinze prisioneiros políticos, que receberiam a pena de banimento do território nacional. Em troca, o embaixador foi solto, em 7 de setembro de 1969. A maioria dos integrantes do seqüestro foi presa em seguida.

O filme de Bruno Barreto é uma ficção a partir de fatos reais. Segundo seus produtores não pretende ser uma reconstituição histórica fiel, sequer ao conteúdo do livro em que se inspira. Este, aliás, é um argumento levantado pelo diretor em várias entrevistas concedidas à época do lançamento do filme. Apesar do *trailer* anunciar *O que é isso, companheiro?* como “uma história verdadeira”, Bruno Barreto usou de inúmeras “licenças poéticas”, como assim justificou o diretor, ao longo de todo o filme. Grande parte das críticas que o filme recebeu basearam-se nesta atitude de Barreto em, de um lado apresentar o filme como “uma história real”, de outro, usar e abusar de recursos cinematográficos com o objetivo conferir maior dramaticidade à história e tornar seu filme atrativo para um maior número de espectadores, mesmo que para isso tivesse que desvirtuar aspectos importantes da história recente brasileira, negando sua complexidade, abandonando grande parte da dinâmica social do período.

De fato, é inegável o alto investimento e o forte apelo comercial do filme. Tal aspecto por si só não teria nenhum problema, se não fosse por uma

outra característica marcante da produção: o filme é *cosmopolita*. Se propõe como uma obra universal, internacional. Todo o foco do filme é voltado para os olhos do estrangeiro. Este ponto de vista voltado para fora funciona como um pressuposto condicionante de inúmeras escolhas feitas pelos produtores. Boa parte das críticas recebidas pelo filme por militantes históricos das esquerdas, inclusive ex-militantes que participaram direta ou indiretamente do seqüestro do embaixador, como Franklin Martins e Daniel Aarão Reis Filho, são desdobramentos desta característica estruturante do filme de Bruno Barreto. Vale a pena analisar as múltiplas facetas que essa característica *cosmopolita* do filme assume, para, em seguida, relatar de que forma um afeto como o ressentimento encontra nela uma significativa forma de expressão.

A primeira vista, pode parecer equivocado criticar uma obra baseado em sua característica de querer ser universal, compreensível internacionalmente e que atinja as sensibilidades de homens e mulheres de diferentes culturas. Mas, no caso de *O que é isso, companheiro?* o equívoco não ocorre. Isso porque Barreto submete todas as suas escolhas a este desejo de querer apresentar um filme que fosse bem recebido internacionalmente, o que acaba por gerar um filme em que as situações são artificiais, superficiais e inverossímeis. Esta, aliás, não é de forma alguma uma escolha declarada do diretor, pelo contrário, ela é ocultada nas entrevistas concedidas, mas expressa, sobretudo, em aspectos fundamentais do filme.

Em entrevista concedida ao jornal *Extra Classe*,<sup>42</sup> Bruno Barreto – qualificado pelo entrevistador como “o mais internacional entre os diretores do cinema brasileiro” – justifica algumas escolhas feitas:

Não fiz um filme sobre política, mas sobre as pessoas, sobre seres humanos. Não fiz um filme sobre idéias, mas sobre medos, vontades e as tensões envolvidas em um episódio específico. Até porque ninguém agüentaria um filme que reproduzisse as falas das pessoas como eram na época - seria insuportável. Acho que esta humanização dos personagens é a maior vitória do Leopoldo Serran e dos atores que existem como pessoas. É provável que muita gente esteja esperando um thriller político, como filme de Costa Gavras, a que tendem a um confronto de good guys e bad guys. Não fiz um filme de mocinho e bandido. Até o torturador é um personagem conflituado, e embora seja um personagem terrível, o discurso dele faz sentido, ele é de carne e osso - não é um arquétipo.<sup>43</sup>

<sup>42</sup> Site do jornal *Extra Classe*: <http://www.sinpro-rs.org.br/extra/mar98/entrevis.htm>.

<sup>43</sup> BARRETO, B. Depoimento para o jornal *Extra Classe*. Disponível no site: <http://www.sinpro-rs.org.br/extra/mar98/entrevis.htm>.

A fala de Barreto sugere algumas características importantes de seu filme. A intenção era fazer um filme livre de qualquer característica maniqueísta. Mas que caminho tomou Barreto para cumprir esta meta? Será preciso analisar, sobretudo, como foi feita a construção dos personagens que polarizam a narrativa do filme: o torturador / Henrique (interpretado pelo ator Marco Ricca), o embaixador / Charles Elbrick (Alan Arkin, ator americano), o militante reflexivo / Fernando (Pedro Cardoso) e o militante truculento / Jonas (Matheus Nachtergaele). O diretor faz questão de dizer que *O que é isso, companheiro?* não é um filme de “mocinho e bandido”. O objetivo era lançar uma visão distanciada, apolítica e pretensamente não-maniqueísta de uma época que era exatamente o contrário de tudo isso. Assim, opção de Barreto em fugir do maniqueísmo deveria tomar a forma de um filme que não pretendesse ser uma revisão crítica do período, mas, nas palavras do próprio diretor, “uma dramatização de dilemas humanos e particulares”,<sup>44</sup> que, por acaso, estão submersos em determinado contexto: o Brasil do fim da década de 1960.

Segundo Barreto, um filme com todo aquele linguajar seria insuportável de se ver nos anos 1990. Mas essa pretendida humanização dos personagens se mostra, concretamente, bastante relativa. Se o torturador (Marco Ricca) surge cheio de conflitos, e o embaixador (Alan Arkin) aparece sentado na privada, humilhado, protagonizando uma cena de grande impacto, existe no roteiro uma forma de maniqueísmo bem mais sutil. O personagem interpretado por Pedro Cardoso, inspirado em Gabeira, é visivelmente melhorado, de forma a se tornar objeto de identificação do público. No núcleo dramático dos seqüestradores, sobra um tanto mais de vilania para o personagem stalinista da história, Jonas (Matheus Nachtergaele), que personifica as mazelas da turma e sabota a participação do herói Fernando, codinome Paulo (Pedro Cardoso).

É dessa forma que *O que é isso, companheiro?* cai numa armadilha muito freqüente na dramaturgia contemporânea: a suposição de que um filme não pode ser político sem ser maniqueísta, de que os personagens não podem discutir idéias sem serem chatos. Ao querer retratar a luta armada ocorrida no Brasil durante as décadas de 1960 e 1970 como um drama humano compreensível

---

<sup>44</sup> *Ibid.*

mundialmente, o filme acaba fundando-se num argumento conciliador com a ditadura. Não quer ser político, sob o argumento de atender aos dois lados da história, de não tomar partido, *O que é isso, companheiro?* torna-se um filme esquivo por não enfrentar de frente o Brasil do período. Tudo o que ganha em comunicação, *O que é isso, companheiro?* corre o risco de perder em peso histórico. A ditadura está demasiado ausente da trama. Não há motivação política na ação dos personagens. A própria opção pela luta armada é esvaziada de sentido, perde em historicidade. A decisão de pegar em armas pelo país torna-se apolítica, sem ideologia, quase como um ato irresponsável de garotos mimados – que não sabiam sequer cozinhar e, no cativo do seqüestro, colocavam a operação em risco indo comprar a comida-pronta em alguma padaria do bairro.

As intenções de Bruno Barreto de fugir de estereótipos e de evitar o maniqueísmo de apresentar uma história de mocinhos (guerrilheiros) contra bandidos (a ditadura) não se concretizaram. O filme representa a luta armada como uma grande aventura, no limite da irresponsabilidade: não há projetos revolucionários, há meninos rebeldes. Ao transformar o personagem Fernando (inspirado em Gabeira e interpretado por Pedro Cardoso) no herói do filme, lhe é atribuído um espírito crítico em relação aos demais que ele, como os outros militantes que atuavam nos vários grupos das esquerdas e da luta armada, estava longe de ter nos anos 1960. No filme, ele é o intelectual do grupo, o único que faz uma reflexão mais livre, que teve a idéia do seqüestro (o que não é verdade, ele só soube da ação poucos dias antes), que escreveu o célebre manifesto pedindo a libertação dos quinze prisioneiros políticos lido em rede nacional no horário nobre da televisão (na realidade quem o escreveu foi o hoje jornalista Franklin Martins), e que, por todas estas razões é tratado com um certo desdém sobretudo pelo comandante da ação, o sectário Jonas (Matheus Nachtergaele).

O maniqueísmo sutil que atravessa o filme de Bruno Barreto pode ser vislumbrado justamente quando confrontado o personagem Jonas com todos os outros, inclusive com o torturador. No filme, Jonas é um homem frio, disposto a matar qualquer companheiro que o desobedecer sem vacilação, por outro lado, a composição do personagem do torturador ganha um tratamento bem diferente. O torturador Henrique (Marco Ricca) sofre angústias, não consegue dormir direito, tem problemas com a mulher quando ela descobre sua real atividade etc. Grande parte das críticas recebidas por *O que é isso, companheiro?* – críticas reunidas no

livro *Versões e Ficções: o seqüestro da história* – são baseadas nesta composição do personagem torturador em contraposição aos personagens dos militantes. Barreto traça um cuidadoso e simpático “perfil psicológico” do torturador, apresentado como pessoa sensível, com contradições, cumprindo sua função devido a ordens superiores e amor patriótico. Não é impensável que algum militar, por ordem superior e fraqueza de caráter, tenha participado de sessões de tortura, involuntariamente. O certo é que, no Brasil da ditadura, os torturadores eram voluntários, atraídos pelos benefícios financeiros e funcionais e pela oportunidade de realizarem impulsos mórbidos.

Estuprados e estupradores, agressores e agredidos, torturados e torturadores não são irmãos gêmeos de infortúnio. A tortura, ato político institucionalizado durante a ditadura, buscava reduzir o torturado à submissão, vergando-o através da dor. Em geral, os grandes torturados arrastam até a morte as seqüelas do martírio. Quanto aos torturadores, segundo parece, continuam vivendo a vida e gozando as benesses e privilégios resultantes dos serviços prestados. Como escreve a socióloga Helena Salem em sua crítica do filme de Barreto:

Pode ser que muitos torturadores tenham tido crises existenciais como Henrique (o que é de duvidar, assim como todos os Eichmans da vida), mas os guerrilheiros dos anos 60 não eram tão ingênuos, tolos, caricatos, como são apresentados (à exceção de Fernando) no filme. Eram jovens que podem ter escolhido caminhos equivocados (como a realidade mais tarde, iria revelar), mas eram generosos, indignados, sufocados pela ditadura nos seus anseios de liberdade, e alguns deles forma as cabeças mais brilhantes de sua geração. É essa generosidade, essa outra verdade que *O que é isso, companheiro?* não consegue revelar.<sup>45</sup>

Desta forma, percebemos que *O que é isso, companheiro?*, sob o pretexto de fugir do maniqueísmo, sob o pretexto de não tomar partido nem da luta armada nem da ditadura, acaba por nivelar torturadores e torturados. O desejo de Barreto de fazer um filme sobre pessoas, humanizando os personagens não se verifica. O máximo que mostra são traços de personalidade, como arrogância, autoritarismo, ingenuidade.

---

<sup>45</sup> SALEM, H. “Filme fica em débito com a verdade histórica” In *Versões e Ficções: o seqüestro da história*, p. 49-50.

Analisando a composição dos personagens, as escolhas tomadas pelo diretor, o fato de *O que é isso, companheiro?* ter sido indicado para competir ao Oscar de melhor filme estrangeiro não é um fato cultural isolado. Pelo contrario, refere-se aquela vocação cosmopolita do filme. Nesta lógica, apresentar um filme político (com sujeitos históricos, projetos e idéias políticas para o Brasil e que, por isso mesmo, entraram em conflito, em disputa violenta ao ponto de a tortura ser tomada como política de Estado para controle e supressão dos interesses políticos contrários) seria parecer ressentido, seria reavivar revanchismos, ódios que deveriam ficar enterrados no passado. Como bem colocou a psicanalista Maria Rita Kehl, o ressentimento é um afeto que “não ousa dizer o seu nome”. Os esquecimentos do filme, as lacunas, as faltas, as composições desiguais dos personagens, todo seu silêncio conciliador com a ditadura referem-se a sua vocação cosmopolita. Como uma pressa em esquecer o agravo passado, em silenciar diante de uma história reveladora de escolhas e de aspectos não-democráticos de uma sociedade. *O que é isso, companheiro?*, neste sentido, ratifica uma versão conciliadora com a ditadura, encontra-se na esteira da construção de uma memória que tem medo de parecer ressentida. Mas o ressentimento esconde-se justamente nas formações reativas do esquecimento apressado, tão característico da sociedade brasileira.

Sabe-se que o filme foi co-financiado pela Columbia, produzido com ambição de ser um produto cultural atrativo no mercado internacional. Para além de toda questão acerca da memória, ou mesmo, de reencontro com um passado recente da história brasileira, o filme evocaria uma imagem do país, uma identidade. Tal imagem deveria atender a preocupação de atrair o mercado externo, sobretudo, norte-americano, país de moradia do diretor Bruno Barreto. Como seria colocado no filme as relações de apoio do governo norte-americano com a ditadura brasileira? A opção de Barreto foi de novo marcada pela conciliação e pelo esquecimento. A construção da personagem do embaixador norte-americano é sintomática. Interpretado pelo ator Alan Arkin, o filme tem no embaixador seu maior personagem. Nas palavras do jornalista Paulo Moreira Leite:

Elbrick tem um discurso que tenta colocar ordem no filme, seu olhar examina e julga o que se passa. Brillhante estudioso do cinema brasileiro, o professor

Ismael Xavier, da Universidade de São Paulo, observa que, no final ‘só o personagem do embaixador parece ter história, não se esfumaça, merece referência’. O professor ficou incomodado com esse tratamento diferenciado. ‘E as outras figuras desse episódio? Como lhes dar cidadania para além do ocorrido?’<sup>46</sup>

Assim, ajudado pelo bom desempenho de Alan Arkin na condução da personagem, Bruno Barreto transforma o embaixador na grande figura de seu filme. O que não seria um problema, se a ausência de contextualização dos acontecimentos não ensejasse inevitável empatia superficial com o seqüestrado. No mínimo, fica difícil saber por que os militantes armados seqüestraram aquele bom senhor, digno, amante de uma adorável esposa, democrata convicto, absolutamente inocente e desinformado sobre tudo o que ocorria no seu país e no Brasil.

Pela mão de Bruno Barreto, o embaixador escreve, em carta destinada à esposa, que seus raptos seriam jovens idealistas manobrados por comunistas empedernidos. A mesma idéia é defendida através da animação dos personagens. De um lado, jovens estudantes, humanos, quase inconseqüentes, vivendo o seqüestro como uma espécie de festa. Do outro, Jonas, o duro, maduro, insensível e manipulador dirigente comunista. Definitivamente, Jonas, o comandante guerrilheiro é a única personagem despida de qualquer atributo humano e absolutamente antipática.

Poucos momentos de *O que é isso companheiro?* expressam a tensão vivida durante a luta armada ou a complexidade dos problemas políticos, sociais e humanos colocados pela escolha de pegar em armas. Comumente, as personagens e as situações são artificiais, superficiais e inverossímeis. Daí, as críticas recebidas pelo filme por parte dos ex-militantes destacarem o viés banal e superficial com que foi apresentado o militante guerrilheiro. Os que viveram a época ou a conheceram, não se aproximam dos personagens e situações apresentados no filme.

Como na construção dos personagens e das situações vividas e, apesar do esforço de recriar os cenários da época — as prateleiras de tábuas e tijolos; os *posters* pregados nas paredes —, a reconstituição apresentada no filme jamais ultrapassa os detalhes. É artificial e inverossímil a perfeita ordem que reina nos

<sup>46</sup> LEITE, P. M. “O que foi aquilo, companheiro?” In *Versões e Ficções: o seqüestro da história*, p. 58-59.

"aparelhos" de Bruno Barreto, como se uma faxineira arrumasse tudo, após cada reunião.

Há em *O que é isso, companheiro?* uma preocupação em utilizar ferramentas da dramaturgia contemporânea, sobretudo dos filmes de ação norte-americanos – daí o uso freqüente de clichês cinematográficos - com o intuito de se equivaler em qualidade técnica e narrativa a uma cinematografia dita “desenvolvida”. Na composição dos personagens, nas escolhas do diretor: uma vocação cosmopolita, um desejo de atingir a universalidade do discurso cinematográfico. O resultado é a realização de um filme capaz de competir no mercado mundial, e a indicação de *O que é isso, companheiro?* ao Oscar é só um exemplo de sua vinculação aos ditames da indústria cultural. No fundo, o que se vê é a resignificação da arte cinematográfica como um vetor da indústria de entretenimento – um dos setores econômicos que mais crescem na atualidade. O problema é quando esta aproximação da arte com a indústria vincula-se a construção da memória coletiva e quer apresentar a identidade brasileira, sua cultura, sua história, no cenário internacional. A própria conquista de patamares industriais de produção é comemorada como um movimento de reafirmação da cultura brasileira, como um investimento no *trabalho da memória*. O silêncio de uma *incômoda memória* transmuda-se em memória conciliada; o reconhecimento da memória em memória da recusa do desagravo; a negação do ressentimento da memória em memória ressentimento.

Falando dos expoentes artísticos mais representativos do florescimento cultural dos anos 1960, o sociólogo Marcelo Ridenti evoca como a expansão da indústria cultural no Brasil, sobretudo a partir dos anos de abertura política, foi capaz de influenciar na construção das versões que se tornaram hegemônicas sobre a memória da luta armada. Ridenti destaca que a grande maioria dos artistas, com graus diferentes de protesto ou resistência, acabaram inexoravelmente envolvidos com a indústria cultural, que encampou quase por completo as artes no Brasil. Escreve o autor de *O fantasma da revolução brasileira*:

Talvez alguns tenham chegado mesmo a aderir com prazer a essa indústria (parece ter sido o caso individual de artistas e estetas que, apesar de tudo, continuam encantados com a ‘modernidade’ dos meios de comunicação de massa e do mercado, como se eles fossem em si mesmos libertadores das

expressões artísticas humanas). Aqueles que não aderiram à indústria cultural, por não poder ou por não querer, ficaram marginalizados.<sup>47</sup>

*O que é isso, companheiro?* revela-se como um produto bem acabado da indústria cultural, analisada por Marcelo Ridenti. A expansão da indústria cultural no Brasil iniciou-se já nas décadas de 1970 e 1980. Um movimento que deve ser associado ao desenvolvimento proporcionado pela modernização conservadora da economia e da sociedade brasileira. O filme de Barreto, em sua vocação cosmopolita, é mais um produto desta indústria que abriu espaço para que tudo se torna-se objeto a ser produzido e vendido em larga escala, inclusive obras com uma forma ou conteúdo supostamente revolucionário. O que ocorre é a criação do que Marcelo Ridenti qualificou como um *jogo ambíguo*: as idéias e a cultura de esquerda circulam como objeto da indústria cultural capitalista.

De fato, é sobretudo à luz da questão da disputa pela apropriação da memória coletiva que o filme de Bruno Barreto deve ser analisado e debatido. Se o filme lança um “olhar caricatural” sobre os militantes armados e um “olhar generoso” sobre o torturador, o que se percebe é a aposta na construção de uma memória da luta armada conciliada com a ditadura. Não há investimento no trabalho desta memória, o filme desumaniza a escolha pela luta armada, os valores da época, o contexto histórico, tudo é esvaziado de sentido, tornando-se um despropósito e uma irresponsabilidade, frutos de jovens mimados e superficiais, a decisão de pegar em armas. A intenção de Barreto de fazer um filme apolítico revela a existência de um desconforto com esta memória. Para ser bem recebido nacional e internacionalmente, *O que é isso, companheiro?* revestiu-se de um aspecto conciliador com a ditadura. Tal característica do filme sugere uma importante faceta do ressentimento: ele é o avesso da política. Ele é o fruto da combinação entre promessas não-cumpridas e a passividade que elas promovem. Os ressentidos, na política, são aqueles que abriram mão de sua condição de agentes da transformação social (agentes do *trabalho da memória*) para esperar por direitos e benesses garantidos por antecipação. A promoção de uma memória conciliadora com a ditadura expressa, sobretudo, esta passividade da posição ressentida que não permite que os sujeitos políticos se percebam como agentes do jogo de forças que determina suas vidas.

---

<sup>47</sup> RIDENTI, M. *O fantasma da revolução brasileira*, p. 81.

O mundo da política é revestido de valores negativos, as relações de poder, de confronto, de disputa entre diferentes projetos para a nação – como no caso da luta armada – se perdem na construção de uma versão dos acontecimentos incapaz de reconhecer na política um canal de expressão e debate de idéias e programas. Dentro desta perspectiva, o *poder* é carregado negativamente, não cria valores. A passividade desta compreensão da política e das relações de poder encontram no ressentimento uma poderosa forma de expressão. O ressentido abre mão de entrar no “jogo político”, para logo em seguida acusar aquele que o fez. É passivo, submisso diante do poder. É por isso que, para não alimentar o ressentimento, o *trabalho da memória* deve ser capaz de construir a história como lugar de transformação da memória, capaz de evocar a memória / reconhecimento em detrimento da memória / ressentimento.

Assim, o filme de Bruno Barreto representa o torturador com conflitos morais, dúvidas e autocríticas, no entanto, os guerrilheiros são apresentados de uma forma extremamente simplória, isentos de dúvidas, receios ou dilemas. O filme, na medida em que propõe reviver aquele período de forma “isenta” e “desideologizada”, acaba por despolitizar a questão. Desta forma, incorre-se no erro de representar as esquerdas dos anos 1960 de forma desvinculada da época que as produziu. O contexto político e ideológico é esvaziado de significados, o que acaba por gerar uma representação da luta armada em que a opção de armar-se para iniciar a guerrilha parece um despropósito.

#### **4.4 A estética do ressentimento**

A propósito do cinema, Deleuze diz tratar-se de “um espaço por excelência para a análise das complexas relações entre passado e presente, memória e acontecimento”. A câmera, segundo Deleuze funda uma consciência que se define não pelos movimentos que é capaz de captar, mas pelas relações mentais e psicológicas nas quais é capaz de entrar.

A alusão de Deleuze ao recurso dos clichês no cinema, elemento retórico amplamente utilizado em filmes de forte apelo comercial, é sintomático de sua preocupação em captar nos filmes aspectos que ultrapassam as intenções de seus

produtores, revelando zonas ideológicas e sociais das quais eles não tinham necessariamente consciência, ou que acreditavam ter rejeitado. O clichê, para Deleuze, é uma imagem sensório-motora. Um filme recheado de clichês é um filme atravessado por esquemas sensório-motores que nos ditam o que temos interesse de perceber.

Este, aliás, é um importante aspecto do filme de Bruno Barreto: a superabundância de clichês, aos moldes do mais comercial cinema norte-americano. É interessante observar que, pelo menos à luz das entrevistas dadas pelo seu diretor à época de seu lançamento, a intenção dos produtores do filme era evitar construções simplificadas e/ou maniqueístas da história da luta armada. Nestas entrevistas, Bruno Barreto expressava sua intenção de fazer um filme que fugisse de esteriótipos e de evitar o maniqueísmo de apresentar uma história de mocinhos (guerrilheiros) contra bandidos (a ditadura). No entanto, o que se viu na tela foi algo totalmente diferente. Fazendo alusão ao uso e abuso dos clichês ao longo de todo o filme, escreve Marcelo Ridenti:

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 consequências (o embaixador sequestrado); 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.<sup>48</sup>

A intenção inicial de Bruno Barreto de evitar maniqueísmos não resiste à análise dos clichês. Na esteira do uso de clichês está a construção de personagens esteriopados. Da mesma forma, podemos dizer que é justamente pela aposta de um viés maniqueísta, simplista e repleto de clichês, que nos ditam o que temos interesse de perceber, que o filme de Bruno Barreto pode ser atribuído ao que Maria Rita Kehl definiu como sendo a *estética do ressentimento*. Aqui, o filme de Bruno Barreto integra certa filmografia maniqueísta que tem no ressentimento o ponto crucial, explicativo para os atos dos personagens.

É importante destacar que o ressentimento, em função de sua atualidade na sociedade brasileira e das soluções de compromisso que ele possibilita, serve

<sup>48</sup> RIDENTI, M. “Que história é essa?” In *Versões e ficções: o seqüestro da história*, p. 28.

muito bem como elemento dramático no cinema nacional. O personagem ressentido atrai simpatias, pois parece revestido de uma superioridade moral inquestionável. É o personagem sensível, passivo, acusador silencioso de um outro mais forte diante do qual ele se apresenta “coberto de razões”. A ele se atribui uma sensibilidade especial que o torna incapaz de se adequar à dureza da vida em sociedade. O personagem ressentido é eficiente para mobilizar a identificação do espectador do filme. Ele parece como alguém que permaneceu “fiel a si mesmo”, não duvida de si mesmo, não coloca em questão a justeza de seus atos e suas motivações.

Maria Rita Kehl, pensando o ressentimento como uma estética de subjetivação usual no cinema, de forte potencial de sedução, esclarece:

O ressentimento é um afeto de forte apelo dramático. Funciona bastante bem como elemento polarizador da ação, no cinema ou no teatro, e também para promover a identificação do espectador com alguns personagens, vistos como vitimados pelas circunstâncias ou, principalmente, pelos outros. O personagem ressentido costuma angariar simpatias; suas queixas são repetitivas e fundamentadas, e se ele se coloca como “perdedor”, ou como alguém que ficou para trás na dinâmica das relações sociais, isto se dá em razão de sua pureza moral, em sua inabilidade para jogar o jogo das conveniências e das aparências. O ressentido é, por um lado, um que vê a si mesmo como moralmente melhor do que os outros – por outro lado, e por isto mesmo, é um vingativo justificado, coberto de razões.<sup>49</sup>

Assim, o filme de Bruno Barreto constrói o personagem Fernando de forma a produzir a identificação do público. Tal personagem ocupa o lugar do sensível, do frágil, do que fracassa não por ser o pior, mas por ser melhor do que os outros. Como nos mostra Maria Rita Kehl, o personagem ressentido promove dois tipos de adesão por parte do público: ou a identificação no ressentimento, ou a simpatia movida pela “má consciência” (conceito nietzscheano para expressar o sentimento de culpa que nasce da acusação ressentida) – alguém sempre há de se sentir culpado pelo seu sofrimento, pelo seu silêncio magoado.

Por outro lado, o personagem ressentido não exige grande consistência psicológica para ter credibilidade. Ele não aparece como os grandes personagens trágicos, como sujeito de uma consciência dividida, atormentado por suas

---

<sup>49</sup> KEHL, M. R. Desejo e liberdade: a estética do ressentimento In BARTUCCI, G. (org.) *Psicanálise, cinema e estéticas de subjetivação*, p. 215.

escolhas. Ideal para a composição de melodramas, o ressentido não duvida de si mesmo, nem da justeza de suas queixas e atos.

A partir da construção do personagem Fernando e dos outros guerrilheiros de forma superficial, rasa e simplista é que podemos avaliar o teor de grande parte das críticas recebidas pelo filme. A acusação de que o filme ratifica uma versão conciliadora da ditadura encontra sentido, sobretudo, quando avaliamos como se deu esta construção dos personagens, os guerrilheiros e os torturadores. Neste sentido, *O que é isso, companheiro?* ameniza, absolve, banaliza a memória da luta armada não por apresentar um torturador com conflitos, mas por mostrar guerrilheiros sem conflitos, simplórios e ressentidos.

Assim, é sugestivo o depoimento do jornalista Álvaro Caldas, ex-militante do Partido Comunista Brasileiro Revolucionário, autor de “Balé da Utopia” e “Tirando o capuz”:

A discussão não pode ser despolitizada, não podem nos transformar em garotos porra-louca que não fomos. Era um momento histórico específico. Erramos muito, mas toda paixão é cheia de erros. E, pelo menos, tínhamos uma esperança de transformação do mundo, enquanto hoje faltam utopias aos jovens.<sup>50</sup>

O filme de Bruno Barreto, portanto, aposta numa estética do ressentimento, mas como se dá a recepção pelo público espectador, ou melhor, que elos de identificação são criados entre o espectador e o personagem ressentido? O poder identificatório do ressentimento reside na esperança que ele oferece ao espectador, de que o outro possa ser responsabilizado pelas consequências dos atos e decisões do sujeito. A adesão ao ressentimento também pode ser movida pela “má consciência” do neurótico – “se ele se queixa, eu devo ter feito alguma coisa errada...” – mas baseia-se principalmente na aposta de que haja algo a ser cobrado dos outros pelas consequências de nossas escolhas.

O poder de fazer funcionar o filme de Bruno Barreto através da estética do ressentimento reside, sobretudo, na construção de personagens condenados a não se esquecer do que o outro lhe fez.

---

<sup>50</sup> CALDAS, A. Depoimento em Memória de Chumbo. O Globo – Segundo Caderno, 27/04/97. Disponível em: <http://www.cinemabrasil.org.br/news/97042701.htm>

## 4.5 Reconhecimento e Verdade

### Tecendo a Manhã

Um galo sozinho não tece uma manhã:  
ele precisará sempre de outros galos.  
De um que apanhe esse grito que ele  
e o lance a outro; de um outro galo  
que apanhe o grito de um galo antes  
e o lance a outro; e de outros galos  
que com muitos outros galos se cruzem  
os fios de sol de seus gritos de galo,  
para que a manhã, desde uma teia tênue,  
se vá tecendo, entre todos os galos.

E se encorpando em tela, entre todos,  
se erguendo tenda, onde entrem todos,  
se entretendendo para todos, no toldo  
(a manhã) que plana livre de armação.  
A manhã, toldo de um tecido tão aéreo  
que, tecido, se eleva por si: luz balão.

(João Cabral de Melo Neto)

A construção da memória da luta armada tem sido feita menos à luz dos valores que norteavam as lutas de então e mais em função do ressentimento na atualidade brasileira que desencoraja a memória quando esta implica em reconhecimento, responsabilidade e transformação. Tal memória apresenta, portanto, uma dificuldade de enfrentar a luta armada como uma opção de parte das esquerdas, assim como explicar o isolamento para o qual a luta armada caminhou e foi derrotada. A explicação mais comum para este isolamento tem sido a interpretação segundo a qual o isolamento ocorreu porque a sociedade estava submetida à força da repressão, e não porque não se identificava com o projeto político dos militantes armados para o Brasil. Neste sentido, esta memória tem deixado de lado pontos importantes da trajetória das esquerdas e dos embates travados pelos movimentos sociais, o que se verifica através disso é um verdadeiro abandono da dinâmica social.

A construção da memória atende a demandas não só políticas, de disputa, controle e legitimação do poder, mas também afetivas, sensíveis e, muitas vezes, inomináveis. Como no caso do ressentimento, afeto que, como bem colocou a psicanalista Maria Rita Kehl, “não ousa dizer o seu nome”. A promoção

de uma memória conciliadora com a ditadura expressa, sobretudo, esta passividade da posição ressentida que não permite que os sujeitos políticos se percebam como agentes do jogo de forças que determina suas vidas.

O filme de Bruno Barreto ratifica a versão vitoriosa da luta armada. Uma versão que procura recuperar os anos da ditadura e da luta armada “de maneira suave, bem humorada e conciliadora com a ditadura”. Por outro lado, esta característica conciliadora da memória é alimentada pelos ressentimentos daqueles que produzem e que recebem, com aprovação, esta versão dos fatos. Assim, por um lado, a promoção da memória conciliadora da luta armada por parcela da esquerda e, por outro, a enorme receptividade que esta versão adquiriu ao longo dos anos de abertura política, são expressões / sintomas do ressentimento. A recusa desta versão em reconhecer as relações de identidade de parcela significativa da sociedade brasileira com o projeto político vitorioso em 64 esconde a dificuldade, típica das soluções de compromisso do ressentimento, de se situar como co-autor de seu próprio destino.

Através do conceito de *trabalho de memória* é possível mostrar a importância da dimensão da escuta para a memória da luta armada. Tal conceito faz entender que não existe experiência fora da transmissão. É a transmissão que transforma o vivido em experiência, ao dotá-lo de um sentido compartilhado. Apostar no *trabalho da memória* demanda, portanto, investimento daquele que narra e daquele que escuta. O resultado é a simbolização do vivido, permitindo que ele se agregue ao presente. Não se trata de esquecimento, mas da transformação da memória, inscrição no campo simbólico - no campo das representações coletivas - as marcas do vivido. É o *trabalho da memória* que permite o verdadeiro esquecimento, por isso, não deve ser confundido com políticas do ressentimento – seriam políticas de reparação / reconhecimento.

Como no pesadelo recorrente entre os sobreviventes dos campos de concentração, narrado por Primo Levi<sup>51</sup> em *É isto um homem?* Ele volta para contar o horror que viveu e todos lhe voltam às costas sem dar crédito ao que ele diz. O que está em jogo na disputa pela apropriação da memória são sentimentos e (res)sentimentos, posicionar-se ativamente nesta disputa demanda uma busca pelo reconhecimento – o tornar público- e pela verdade. Como na poesia de João

---

<sup>51</sup> LEVI, P. *É isto um homem?*

Cabral de Melo Neto – Tecendo a Manhã – o que importa no *trabalho da memória* é a entrega do bastão geracional, nesta tarefa *um galo sozinho não tece uma manhã, ele precisará sempre de outros galos*. No plano da memória, o que se reivindica é a dimensão da escuta, o conceito de testemunho. Tal conceito faz entender que não existe experiência fora da transmissão. É a transmissão que transforma o vivido em experiência, ao dotá-lo de um sentido compartilhado. Apostar no *trabalho da memória* demanda, portanto, investimento daquele que narra e daquele que escuta. O resultado é a simbolização do vivido, permitindo que ele se agregue ao presente. Não se trata de esquecimento, mas da transformação da memória, inscrição no campo simbólico - no campo das representações coletivas - as marcas do vivido.

Numa memória de ressentimentos, a possibilidade da *reconciliação*, da superação do desagravo passado se faz a partir de reconhecimento, o que só pode ser feito com o estabelecimento da verdade. Mas o que quer dizer aqui *verdade*? De qual gênero de verdade se trata? O propósito não é estabelecer um saber, o de uma verdade científica, de uma verdade supostamente objetiva, adequada a seu objeto ou reveladora de seu objeto, tal como um historiador poderia pretender determiná-la e fixá-la. A verdade de que se fala aqui deve ser associada ao que a filósofa Hanna Arendt escreveu, em seu livro *A condição humana*, acerca da importância do *perdão* nas sociedades modernas como um trajeto, um trabalho libertador e reconciliador. Associado à *verdade* e ao *perdão*, a memória da luta armada não vincula-se à versão conciliadora com a ditadura, ratificada no filme de Bruno Barreto. Trata-se aqui de uma outra forma de (re)conciliação, na qual a superação do ressentimento é um elemento fundamental. Nas palavras de Arendt:

Em contraste com a vingança, que é a reação natural e a automática para a transgressão, e que, por causa da irreversibilidade do processo pode ser esperada e mesmo calculada, o ato de perdoar nunca pode ser predito; é a única reação que atua de um modo inesperado, e portanto retém, mesmo sendo uma reação, algo do caráter original de uma ação. Perdoar, em outras palavras, é a única reação que não apenas reage, mas age nova e inesperadamente, sem estar condicionada pelo ato que a provocou, e desta forma, libertando de suas conseqüências tanto aquele que perdoa quanto quem é perdoado.<sup>52</sup>

---

<sup>52</sup> ARENDT, H. *A condição Humana*, p. 241.

Para a filósofa, “a alternativa ao perdão, mas de modo algum o seu oposto, é a punição, e ambos tem em comum o fato de tentarem por um fim a algo que sem interferência poderia continuar infinitamente.”<sup>53</sup> Apesar de Arendt ser favorável ao primeiro em vez da segunda, fez questão de deixar claro que é “muito significativo, um elemento estrutural no campo dos assuntos humanos, que os homens sejam incapazes de perdoar, o que não conseguem punir”.<sup>54</sup> Hanna Arendt poderia ter sido contra a Anistia brasileira, precisamente porque ela impedia a possibilidade do perdão.

Se o modelo da Anistia brasileira, geral, ampla, irrestrita e recíproca trazia no seu bojo a ameaça de paralisar e confirmar a vítima em seu destino de vítima, o vínculo da reconciliação com o perdão continua tão problemático, quanto o do perdão com a verdade, ou com o saber da verdade. Vincular o perdão à revelação da verdade (eles serão perdoados se testemunharem, se arreperderem-se, se reconhecerem, se derem a conhecer e se conhecerem a verdade de seus malfeitos) implica, necessariamente, um investimento no *trabalho da memória*, em outras palavras, a reconciliação custa muitos esforços e será sempre causa de confrontação.

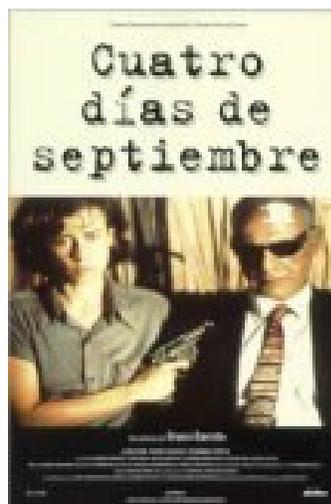
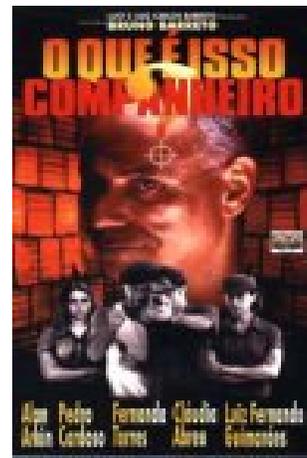
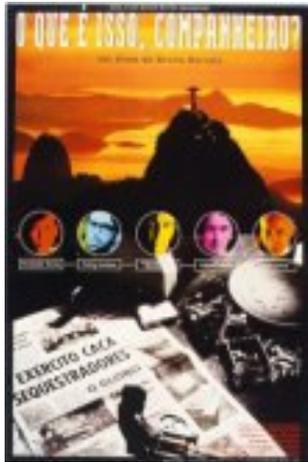
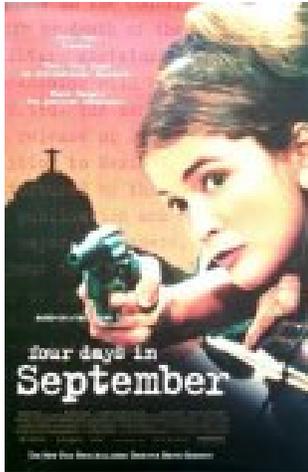
Se apostamos numa memória em que a ditadura é constantemente encarada como objeto de desprezo, de escárnio e repulsa, o que se verifica é uma ruptura entre o passado e o presente. Qualquer forma de maniqueísmo, por mais sutil que apareça – como no caso da versão conciliadora da memória da luta armada – funcionará muito bem para esvaziar a complexidade de um fenômeno político. No caso de *O que é isso, companheiro?* não há investimento no reconhecimento da memória. Nele, a memória da luta armada perde sentido, perde sua dinâmica social, política e cultural. O reconhecimento visual existe, mas não o emocional. O reconhecimento realizador do verdadeiro *trabalho da memória* deve estar inseparavelmente ligado à emoção. No filme de Bruno Barreto, há apenas a memória visual, porque esta memória está desconectada da emoção que lhe corresponde. O filme abdica de desvendar o significado, os valores éticos, simbólicos e, sobretudo, afetivos da geração que realizou a luta armada. Suas lutas, no filme de Barreto, parecem estar fora de foco, não emocionam, não conferem sentido.

---

<sup>53</sup> *Ibid*, p. 240.

<sup>54</sup> *Ibid*, p. 240.

O físico e matemático Hermam Minkowky afirmou certa vez que “não há quem tenha visto um lugar, a não ser em um certo tempo, nem um tempo a não ser em um certo lugar”. Os homens e mulheres que empreenderam a luta armada no Brasil durante a ditadura são personagens de um lugar e tempo específicos, que estende seus *fiões* até hoje. Quando o verbo insiste no pretérito, a memória da luta armada é tempo e lugar de sofrimento, mas quando nos deparamos com um poema como o “Tecendo a Manhã”, de João Cabral de Melo Neto, já podemos visualizar um aceno esperançoso. Talvez seja preciso através do poema enxergar a passagem do bastão geracional: Ele (o galo) ter feito importa, mesmo que não mais ecoe o canto, o canto das novas gerações que agora ouvem e tecem outras manhãs.





## 5 Conclusão

A despeito da insistência historiográfica exclusiva na *memória voluntária*, a presente dissertação procurou mostrar que o ato de lembrar comporta aspectos até então pouco considerados: a dimensão afetiva e descontínua das experiências humanas, sociais e políticas; a função criativa inscrita na memória de atualização do passado lançando-se em direção a um futuro, que se reinveste dessa forma de toda uma carga afetiva. Neste sentido, vimos que a disputa mnemônica é muito mais complexa do que a simples oposição: memória oficial versus *memória subterrânea* (Pollak). Como no caso da memória da luta armada, essa disputa pode existir, inclusive, no interior da própria esquerda.

Ao analisar as representações da luta armada veiculadas nos dois filmes, acreditamos ter demonstrado que o ato de lembrar pode comportar uma pluralidade de vivências. Neste tocante, a promoção e consolidação de uma memória da luta armada conciliadora com a ditadura desempenha um papel fundamental na explicação da evolução dos ressentimentos. Por outro lado, os ressentimentos tornaram-se aspectos importantes na explicação da aposta (feita por parte das esquerdas) e da ampla receptividade que a versão conciliadora da luta armada teve no Brasil a partir dos anos de abertura política. Como numa via de mão-dupla, memória e ressentimentos foram se influenciando e, através desta relação, determinando os limites possíveis do lembrar e do esquecer.

Como tentamos demonstrar ao longo da presente dissertação, a memória, sobretudo, o *trabalho da memória*, é um veículo de extrema importância para a superação de traumas individuais e coletivos. Tal investimento na construção da memória enquanto trabalho, ou seja, enquanto transformação, evidencia uma demanda, muito própria em memórias ressentidas, de incluir um terceiro como testemunha do vivido. Assim, como procuramos demonstrar no filme de Lúcia Murat, na memória da luta armada, a pergunta sobre a memória refere-se, sobretudo, ao trauma: aquilo que não se consegue esquecer, mas que, ao mesmo tempo, é intolerável recordar, ou impossível de se transmitir<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Neste tocante, a intrigante frase do escritor Milan Kundera, “O esquecimento: ao mesmo tempo injustiça absoluta e consolação absoluta” exprime um dilema muito próprio do ressentimento: lembrar e esquecer são aspectos que devem atender à uma única demanda, qual seja, resguardar a posição de vítima e, assim, garantir a integridade narcísica do eu. Como vimos, estes ganhos

Seguindo os rastros deixados por Nietzsche, dissemos que a memória pode funcionar muito bem como um subproduto do ressentimento. Na memória que persiste, que repete, que imobiliza o agravo passado, contribuindo para instaurar indivíduos ou grupos na atitude ressentida através do *espírito de vingança*. No entanto, há casos em que lembrar é tão ou mais importante do que esquecer: casos em que o esquecimento não se dá às custas da superação de um agravo, mas do recalque de suas marcas mnêmicas. O que se obtém a partir do recalque não é esquecimento, é a repetição. Assim, vimos que uma das formas de expressão do ressentimento na memória da luta armada é através do que chamamos de *esquecimento apressado*: marcado, sobretudo, por uma recusa da escuta, uma recusa da memória do desagravo. O *esquecimento apressado* é uma importante característica da versão que se tornou hegemônica da memória da luta armada, e pode ser vista nos dois filmes analisados, porém de diferentes formas: *Que bom te ver viva* é um **filme-testemunho** e, neste sentido, combate, nega, luta contra este *esquecimento apressado*; já *O que é isso, companheiro?* se mostrou um filme tributário de uma **estética do ressentimento**, um filme que aposta numa memória conciliadora com a ditadura e que, por isso, reforça, afirma e investe no *esquecimento apressado* típico do ressentimento na sociedade brasileira.

Desta forma, vimos que as falas das ex-militantes no filme de Lúcia Murat revelam muitas vezes um incômodo, um mal-estar causado, sobretudo, pela falta de direcionamento de suas experiências de vida. Expresso na recusa da escuta, na recusa da memória do desagravo, memória de dor, o que procuramos demonstrar na análise do filme foi de que forma esta ausência revela uma dificuldade em construir um elo de sentido entre as lutas passadas e o presente. Por outro lado, vimos que a ausência deste elo é constatada, sobretudo, na construção de uma memória da luta armada marcada por uma atitude ressentida para com este passado. Assim, *O que é isso, companheiro?* revelou-se um filme tributário de uma memória ressentida na medida em que para atender sua vocação cosmopolita, ratifica uma versão conciliadora com a ditadura.

A promoção de uma memória conciliada com a ditadura foi associada ao ressentimento na medida em que este se reveste da forma de um *esquecimento*

---

secundários do ressentimento só serão possíveis às custas da crença de que é possível “jogar sem entrar no jogo”. Assim, o ressentimento se instala como vingança imaginária, acusação a um outro externo, tido como mais forte; um ruminar que, nas palavras de Nietzsche, não passa de um “autoenvenenamento psíquico” fruto de uma “moral escrava”.

*apressado*, da forma de uma recusa da escuta, de servir como testemunho do vivido e, sobretudo, de reconhecer escolhas passadas. No caso, uma memória conciliadora com a ditadura alimenta o ressentimento quando sua evocação serve para evitar uma reflexão das relações de identidade e apoio de parcelas significativas da sociedade civil com o projeto político vitorioso em 1964. Por outro lado, os ressentimentos servem para explicar a dificuldade dos agentes sociais envolvidos no embate mnemônico em não arriscar e investir na “arrumação da memória” (Pollak), colocando em xeque a memória coletiva (Halbwachs), em cuja elaboração o ano de 1979 (ano de lançamento do livro de Fernando Gabeira) foi chave. Diferentemente do filme de Bruno Barreto, vimos que *Que bom te ver viva* enfrenta o tema do ressentimento, coloca-o como parte integrante da construção desta memória e que, por isso mesmo, deve ser debatido, aludido. Este aspecto do filme de Lúcia Murat está expresso, sobretudo, quando traz para o debate esta dimensão da escuta, do outro capaz de testemunhar o vivido, daí a força do depoimento da ex-militante Estrela Abohadana:

Olha, eu acho que existe um grande silêncio em relação à tortura. Não exatamente ao relato de como se faz uma tortura, isso me parece que foi muito explorado. O que é o pau-de-arara, o que é o choque, enfim essas atrocidades que acontecem no âmbito mesmo da tortura. Agora, eu acho que há um silêncio de como as pessoas que foram torturadas vivenciam internamente isso. Então, eu acho que as pessoas até suportam saber que você foi torturada e acho que as pessoas sabem o que é uma tortura. Mas o que elas não suportam ouvir é como que você se sente diante da tortura. Qual foi a sua experiência emocional interna diante da tortura.<sup>2</sup> (Estrela Abohadana)

Deste modo, a demonstração das principais hipóteses defendidas na pesquisa passou por uma proposta de enfatizar não apenas os sentimentos e afetos dos indivíduos, mas, de forma complementar, as representações da luta armada e da ditadura constitutivas da versão que se tornou hegemônica, que presumimos desempenhar papel relevante no devir dos ressentimentos.

---

<sup>2</sup> ABOHADANA, E. Depoimento da ex-presa política para o filme de Lúcia Murat, *Que bom te ver viva*.

## 6

### Referências Bibliográficas

AARÃO REIS Filho, Daniel. *A revolução faltou ao encontro*. São Paulo: Brasiliense, 1990;

\_\_\_\_\_. *Ditadura militar, esquerdas e sociedade no Brasil*. Especial para “Gramsci e o Brasil”, UFF, 2000;

\_\_\_\_\_. Entrevista concedida à Revista de História da Biblioteca Nacional. Ano 1, nº 3, setembro de 2005;

\_\_\_\_\_. (org.). *Versões e ficções: o seqüestro da história*. São Paulo: Perseu Abramo; 1999;

\_\_\_\_\_, FERREIRA, Jorge. ZENHA, Celeste. (org.) *O século XX. O tempo das dúvidas: o declínio das utopias à globalização*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000;

\_\_\_\_\_, RIDENTI, Marcelo; MOTTA, Rodrigo Pato Sá. *O Golpe e a ditadura militar. 40 anos depois*. Bauru. Editora da Universidade do Sagrado Coração, 2004;

\_\_\_\_\_. “Ditadura militar, esquerdas e sociedade no Brasil”. Especial para *Gramsci e o Brasil*, UFF, 2000;

AGUALUSA, José Eduardo. *O vendedor de passados*. Rio de Janeiro: Gryphus, 2004;

ARENDT, Hannah. *Entre o passado e o futuro*. São Paulo: Perspectiva. Edição de 2005;

\_\_\_\_\_. *A condição humana*. Editora Forense Universitária, 10ª edição, 2001;

\_\_\_\_\_. *Compreensão e política*. In: A dignidade da política. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1993;

\_\_\_\_\_. *As origens do totalitarismo. Anti-semitismo, Imperialismo e Totalitarismo*. Cia das Letras, São Paulo, 1991;

ALONSO, Sílvia Leonor. “Encontros entre imagens e conceitos: reflexões sobre a temporalidade em psicanálise”; In BARTUCCI, Giovanna (org.). *Psicanálise, Cinema e estéticas de subjetivação*; Imago, 2000;

ARQUIDIOCESE DO EESTADO DE SÃO PAULO. *Brasil nunca mais*. Petrópolis: Editora Vozes, 3ª edição 1985;

BARROS CASSAL, Alex. *A solidão do herói: prisão, clandestinidade, exílio e outros isolamentos no cinema brasileiro*. Monografia de graduação apresentada ao Departamento de História da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2001;

BARTUCCI, Giovanna. “Psicanálise e estéticas de subjetivação”. In *Psicanálise, cinema e estéticas de subjetivação*. Rio de Janeiro, Imago Ed., 2000;

BENEDIKT, América Adriana. *Memória de esquecimento: uma experiência de tempo*. Dissertação de mestrado apresentada ao Departamento de Psicologia em abril de 1992;

BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de história. In: *OBRAS escolhidas I – magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1994;

BERGSTEIN, Lena. “Segunda pele”. In: *Jacques Derrida: pensar a desconstrução*. Evando Nascimento (org.); tradução Evando Nascimento. São Paulo: Estação Liberdade, 2005;

BERTEIN, Serge. “A cultura política”. In Rioux, J. P. & Sirinelli, J. F. (orgs) *Para uma história cultural*. Lisboa: Ed. Estampa, 1998;

BETO, Frei. *Batismo de Sangue*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1982;

BOSI, Ecléa. *O tempo vivo da memória*. Ensaio de Psicologia Social. São Paulo: Ateliê Editorial; 2003;

BOURDIEU, Pierre. *Razões práticas: sobre a teoria da ação*. Papirus Editora; 1997;

\_\_\_\_\_. “A ilusão biográfica”. In: FERREIRA, Marieta M. AMADO, Janaína. (orgs). *Usos e abusos da história oral*; Rio de Janeiro: Editora FGV, 5ª edição, 2002;

BRESCIANI, Stella e NAXARA, Márcia (orgs.). *Memória e (res)sentimento: indagações sobre uma questão sensível*; Campinas, São Paulo: Editora da Unicamp, 2001;

BURKE, Peter. *A escrita da História: novas perspectivas*. São Paulo; EdUnesp; 1992;

CAMUS, Albert. *O homem revoltado*. Rio de Janeiro: Editora Record, 4ª ed., 1994;

\_\_\_\_\_. *O Estrangeiro*. Rio de Janeiro: Editora Record, 24ª ed., 2004;

\_\_\_\_\_. *O Mito de Sísifo*. Rio de Janeiro: Editora Record, edição de 2004;

CHAUÍ, Marilena. *Brasil. Mito fundador e sociedade autoritária*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2000;

CARROL, Lewis. *Alice no país das maravilhas*. Editora: Jorge Zahar. Edição comentada, 2002;

DELEUZE, Gilles. *Proust e os signos*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003;

DOSTOIÉVSKI, Fiódor. *Memórias do Subsolo*. Tradução de Boris Schnaiderman; São Paulo: Editora 34; 2000;

\_\_\_\_\_. *Crime e Castigo*. Tradução de Boris Schnaiderman; São Paulo: Editora 34; 2000;

DREIFUSS, René. *1964: a conquista do Estado*. Petrópolis: Vozes; 1981;

ELIAS, Norbert. *O processo civilizador*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, Volume I, 1994;

ESPINOSA, Baruch de. *Pensamentos metafísicos / Tratado da correção do intelecto / Ética / Tratado político / Correspondência*. Coleção Os Pensadores. São Paulo: Abril Cultural, 1983;

FERRO, Marc. *Cinema e História*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992;

\_\_\_\_\_. “O filme, uma contra análise da sociedade?”. In Le Goff, J & Nora, P (orgs) *História: novos objetos*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1988;

\_\_\_\_\_. “The fiction film and historical analysis”. In *The Historian and Film*, ed. Paul Smith. New York: Cambridge University Press, 1994;

FREUD, Sigmund. *O mal-estar na civilização*. Tradução: José Octávio de Aguiar Abreu. Rio de Janeiro: Imago Ed. Edição 2005;

\_\_\_\_\_. *Totem e Tabu*. Tradução: Órizon Carneiro Muniz. Rio de Janeiro: Imago Ed. Edição 2005;

GABEIRA, Fernando. *O que é isso, companheiro?* Rio de Janeiro: Cia das Letras; segunda edição; 1996;

\_\_\_\_\_. *Carta sobre a anistia / A entrevista do pasquim / Conversação sobre 1968*. Rio de Janeiro: Codecri, 1979;

\_\_\_\_\_. *Nós que amávamos tanto a revolução. Diálogo Gabeira – Cohen Bendit*. Rio de Janeiro: Rocco, 1985;

GOMES, Angela de Castro. “Política: história, ciência, cultura etc”. In: *Estudos Históricos*, n. 17 Rio de Janeiro: FGV, 1996;

GUIMARÃES, Carlos Eduardo. *As dimensões do homem: mundo, absurdo, revolta*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1971;

GORENDER, Jacob. *Combate nas Trevas. A esquerda brasileira: das ilusões perdidas a luta armada*; 2ª edição, São Paulo: Ática, 1987;

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*, tradução: Laís Teles Benoir, São Paulo: Centauro, 2004;

HEIDEGGER, Martin. *Qu'appelle-t-on penser?* Paris, PUF, 4ª edição, 1983;

JASMIM, Marcelo Gantus. *Racionalidade e história na teoria política*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998;

KEHL, Maria Rita. Desejo e liberdade: a estética do ressentimento. In: BARTUCCI, Giovanna. (org.) *Psicanálise, cinema e estéticas de subjetivação*. Rio de Janeiro: Imago Ed., 2000;

\_\_\_\_\_. *Ressentimento*. São Paulo: Casa do Psicólogo, 2004;

KOSSELECK, Reinhart. *Lê futur passé. Contribution à la sémantique des temps historiques*. Paris: École de Hautes Études em Sciences Sociales, 1990;

\_\_\_\_\_. “Uma História dos conceitos: problemas teóricos e práticos. In: Estudos Históricos, Rio de Janeiro, vol. 5, n. 10, 1992;

KRACAUER, Siegfried. *De Caligari a Hitler: uma história psicológica do cinema alemão*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1988;

KRISTEVA, Julia. *Estrangeiros para nós mesmos*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994;

KUNDERA, Milan. *A insustentável leveza do ser*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; 1985;

\_\_\_\_\_. *L'art du roman*. Paris: Gallimard, 1986;

LE GOFF, Jacques. *História e Memória*. Tradução Bernardo Leitão; 5ª edição; Campinas, São Paulo: Editora da Unicamp, 2003;

LEVI, Primo. *É isto um homem?* Rio de Janeiro: Rocco, 1988;

LOVISOLO, Hugo. “A memória e a formação dos homens”. In: Estudos Históricos, Rio de Janeiro, vol. 2, n 3, 1989;

LOWENTHAL, David. How we know the past IN *The past is a foreign country*. Cambridge / New York: Cambridge University Press, 1988;

MACHADO, Roberto. *Zaratustra: tragédia nietzschiana*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001;

MAGALHÃES, Isabel Allegro. *O tempo das mulheres. A dimensão temporal na escrita feminina contemporânea*. Lisboa: Imprensa Nacional / Casa da Moeda, 1987.

NASCIMENTO, Evando (org.). *Jacques Derrida: pensar a desconstrução*. São Paulo: Estação Liberdade, 2005;

NETO, João Cabral de Melo. *A educação pela pedra e depois*. São Paulo: Nova Fronteira, 1997;

NEVES, Margarida de Souza. *A modo de post-scriptum* In MIGNOT, Ana Chrystina Venâncio et al: *Refúgios do eu*. Educação, história, escrita autobiográfica. Florianópolis: Editora Mulheres, 2000;

NIETZSCHE, Friedrich. *Genealogia da moral*. Tradução, notas e posfácio de Paulo César de Souza; São Paulo: Cia. das Letras; 1998;

\_\_\_\_\_. *Segunda consideração intempestiva: da utilidade e da desvantagem da História para a vida*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 2003;

\_\_\_\_\_. *Assim falava Zaratustra – um livro para todos e para ninguém*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, trad. de Mário da Silva, 2ª edição, 1981;

NORA, Pierre. *Entre mémoire et histoire: la problématique des lieux*. In *Lês lieux de mémoire*. Paris: Gallimard, 1984;

NOVAES, Aduino. “Sobre tempo e história”, In: *Tempo e História*; São Paulo: Cia das Letras; 1992;

PENIDO, Stella da Silva Telles. *O caleidoscópio da memória: Bérqson, Freud e Proust na Filosofia da História de Walter Benjamin*. Dissertação de mestrado apresentada ao departamento de filosofia da PUC-RJ, 1992;

POLLAK, Michael. “Memória, esquecimento, silêncio.” In: *Estudos Históricas*, Rio de Janeiro: vol. 2, nº 3, 1989.

\_\_\_\_\_. “Memória e identidade social”. In: *Estudos Históricas*, Rio de Janeiro, vol. 5, nº 10, 1992;

PROUST, Marcel. *No caminho de Swann*. São Paulo: Ed. Globo, 2003;

RIDENTI, Marcelo. *O fantasma da revolução brasileira*. São Paulo: UNESP; 1993;

ROLLEMBERG, Denise. *Exílio. Entre raízes e radares*. Rio de Janeiro: Record; 1999;

SARLO, Beatriz. *A história contra o esquecimento*. In: *Paisagens imaginárias*. São Paulo: Edusp, 1997;

SCHELER, Max. *L’Homme du ressentiment (Vom umsturz der werte [1912])*. Paris: Gallimard, 1958;

SELIGMANN-SILVA, Márcia (org.). *História, Memória, Literatura: o testemunho na Era das Catástrofes*. Campinas, São Paulo: Editora da Unicamp, 2003;

SIRKIS, Alfredo. *Os carbonários: memórias da guerrilha perdida*. São Paulo: Global, 1984;

SODRÉ, Nelson Werneck. *Vida e morte na ditadura*. Petrópolis: Vozes, 1984;

TODOROV, Tzvetan. *O homem desenraizado*; Tradução de Cristina Cabo. Rio de Janeiro: Record, 1999;

VELHO, Gilberto. *Projeto e metamorfoses - Antropologia das sociedades complexas*. Rio de Janeiro: Editora Jorge Zahar; 1994;

VELLOSO, Mônica. *Que cara tem o Brasil? As maneiras de pensar e sentir o nosso país*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2000;

VENTURA, Zuenir. 1968. *O ano que não terminou*. 11ª edição; Rio de Janeiro: Nova Fronteira; 1988;

VIÑAR, Maren e Marcelo. *Exilo e tortura*. Tradução de Wladimir Barreto Lisboa. São Paulo: Escuta, 1992;

VOLVELLE, Michel. Iconografia e história das mentalidades. In *Ideologias e mentalidades*, São Paulo: Brasiliense, 1987;

WESCHLER, Lawrence. *Um milagre, um universo*. O acerto de contas com os torturadores. São Paulo: Cia da Letras, 1990.

# Livros Grátis

( <http://www.livrosgratis.com.br> )

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)  
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)  
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)  
[Baixar livros de Matemática](#)  
[Baixar livros de Medicina](#)  
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)  
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)  
[Baixar livros de Meteorologia](#)  
[Baixar Monografias e TCC](#)  
[Baixar livros Multidisciplinar](#)  
[Baixar livros de Música](#)  
[Baixar livros de Psicologia](#)  
[Baixar livros de Química](#)  
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)  
[Baixar livros de Serviço Social](#)  
[Baixar livros de Sociologia](#)  
[Baixar livros de Teologia](#)  
[Baixar livros de Trabalho](#)  
[Baixar livros de Turismo](#)