



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DA PARAÍBA CAMPUS I
CENTRO DE EDUCAÇÃO CURSO DE
HISTÓRIA**

TARCYANA DOS SANTOS SILVA

**A DITADURA MILITAR ATRAVÉS DO CINEMA:
O filme Lamarca e suas representações**

**CAMPINA GRANDE
2016**

TACYANA DOS SANTOS SILVA

**A DITADURA MILITAR ATRAVÉS DO CINEMA:
O filme Lamarca e suas representações**

Artigo acadêmico apresentado ao Departamento de História da Universidade Estadual da Paraíba como pré-requisito parcial para a obtenção do título de licenciada em História.

Orientadora: Profa. Me. Senyra Martins Cavalcanti

**CAMPINA GRANDE
2016**

É expressamente proibida a comercialização deste documento, tanto na forma impressa como eletrônica. Sua reprodução total ou parcial é permitida exclusivamente para fins acadêmicos e científicos, desde que na reprodução figure a identificação do autor, título, instituição e ano da dissertação.

S586d Silva, Tarciana dos Santos
A ditadura militar através do cinema [manuscrito] : o filme
Lamarca e suas representações / Tarciana dos Santos Silva. -
2016.
29 p. : il. color.

Digitado.
Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em História) -
Universidade Estadual da Paraíba, Centro de Educação, 2016.
"Orientação: Profa. Ma. Senyra Martins Cavalcanti,
Departamento de História".

1.Cinema brasileiro. 2.Filme Lamarca. 3.Representação. I.
Título:

21. ed. CDD 791.437

TARCYANA DOS SANTOS SILVA

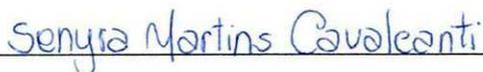
A DITADURA MILITAR ATRAVÉS DO CINEMA:
O filme Lamarca e suas representações

Artigo acadêmico apresentado ao Departamento de História da Universidade Estadual da Paraíba como pré-requisito parcial para a obtenção do título de licenciada em História.

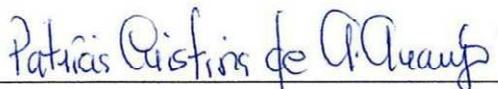
Área de concentração: História do cinema.

Aprovado em: 25 / 10 / 2016.

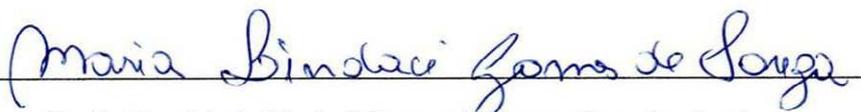
BANCA EXAMINADORA



Profa. Me. Senyra Martins Cavalcanti (Orientadora)
Universidade Estadual da Paraíba



Profa. Dra. Patrícia Cristina de Aragão (Examinadora)
Universidade Estadual da Paraíba



Profa. Dra. Maria Lindaci Gomes de Souza (Examinadora)
Universidade Estadual da Paraíba

Aos meus pais, pela dedicação, companheirismo e amizade, DEDICO.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	05
2	REFLEXÕES SOBRE CINEMA E O CINEMA COMO FONTE HISTÓRICA	06
3	A ORIGEM E AS PRINCIPAIS ETAPAS DO CINEMA BRASILEIRO	09
4	CONTEXTO EXPOSTO NO FILME: A DITADURA MILITAR E A ORGANIZAÇÃO VANGUARDA POPULAR REVOLUCIONÁRIA – VPR.....	13
5	LAMARCA: O GUERRILHEIRO	15
5.1	A jornada final de Carlos Lamarca: a construção do herói.....	24
6	CONSIDERAÇÕES FINAIS	25
	REFERÊNCIAS	27

A DITADURA MILITAR ATRAVÉS DO CINEMA: O filme *Lamarca* e suas representações

Tarcyana dos Santos Silva¹

RESUMO

O presente artigo analisa a representação da esquerda brasileira no longa-metragem de ficção *Lamarca*, de 1994. Ao estudar a possibilidade do filme como contra-análise da História, discutimos as representações dos jovens que resistiram à Ditadura Militar. Um dos maiores divulgadores de visões de mundo no século XX, o cinema apresenta-se como uma fonte preciosa para a reflexão do historiador. Nesse sentido, realizamos uma análise fílmica de *Lamarca*, procurando refletir sobre as opções realizadas pelo diretor Sérgio Rezende. Essa análise ajuda a demonstrar em que sentido esse filme inserem-se na disputa pela representação dos esquerdistas no período ditatorial brasileiro que se inicia nos anos 1960. A partir de autores como Ferro (1992) e Lagny (2009), foi possível compreender o cinema como fonte histórica. Campos (2004), Bernardet (2007) e outros contribuíram para a reflexão em torno da origem do cinema nacional. Chartier (1991) e Campbell (1997) trouxeram entendimentos acerca da construção do herói.

Palavras-chaves: Cinema brasileiro. Filme *Lamarca*. Representação.

1 INTRODUÇÃO

Na atualidade, a imagem entendida como recursos visuais ocupa sobremaneira grande parte do nosso cotidiano. Encontramos imagens no contato com a internet, fotografias em jornas, revistas, outdoors, filmes, entre outros. Todavia, as imagens foram consideradas como documentos históricos no século XX.

A cinematografia apenas ganhou papel de destaque nas últimas décadas, com o aparecimento da Nova História cultural, da chamada terceira geração da Escola dos Annales. A elevação do cinema à categoria de “novo objeto”, incorporado ao fazer histórico dentro dos domínios da Nova História, deu-se graças ao historiador francês Marc Ferro, devido à necessidade de observar as imagens para compreender sua dimensão ideológica na chamada História Nova.

Com as novas pesquisas no campo da História, dá-se uma abertura a novas fontes na década de 1980. As novas pesquisas deixam de considerar como fonte legítima não apenas o documento escrito ou oficial. Assim sendo, como os discursos, os filmes também são considerados fontes de pesquisa.

¹Graduanda em História pela Universidade Estadual da Paraíba. E-mail: <tarcyana22cg@hotmail.com>.

Neste artigo, não temos como objetivo central abordar toda a história do cinema brasileiro ao longo do século XX. Centralizamos três aspectos: em um primeiro momento, veremos o cinema com fonte de pesquisa para os historiadores. De acordo com Ferro (1992), o cinema demorou a ser compreendido como fonte. Em segundo plano, observamos o prenúncio do cinema brasileiro, a fim de refletir sobre a Retomada. Ao analisar o filme *Lamarca*, investigaremos o papel dos esquerdistas ou “terroristas”, nomenclaturas utilizadas para identificar o que tratamos como jovens revolucionários.

Ao pensarmos em cinema, devemos estar cientes de que o mesmo pode expressar múltiplas formas de cultura. Pesquisar o cinema do Brasil é de suma importância para conhecermos e entendermos as suas inserções econômicas, políticas e culturais, por meio da representação fílmica. Destarte, o longa-metragem aborda aspectos de realidade passada, relacionada à problemática cultural da sociedade.

O golpe civil–militar de 1964 atingiu com grande impacto o cinema brasileiro. Ao escolher as fontes para este artigo, consideramos a obra cinematográfica produzida a partir da abertura política, no período de 1994 a 2007, que tratasse do tema Ditadura Militar. A partir da observação, selecionamos três filmes: *Zuzu Angel* (dirigido por Sérgio Rezende, em 2006), *Batismo de Sangue* (dirigido por Helvécio Ratton, em 2007) e *Lamarca* (dirigido por Sérgio Rezende, em 1994). O enredo destes filmes representava os jovens que se afiliaram à esquerda brasileira, direta ou indiretamente na ação revolucionária.

Ao propormos analisar uma obra cinematográfica, estamos cientes de que, quando centramos as análises em um conteúdo, é necessário realiza cortes em cenas e diálogos presentes no filme *Lamarca*. No caso deste trabalho, pretendemos investigar como a cinematografia brasileira retratou os jovens ex-militares que lutaram contra a Ditadura Militar brasileira e como o diretor constrói o herói Carlos Lamarca. Consideramos necessário descrever boa parte do filme, observando como os jovens esquerdistas “terroristas” foram retratados para o público que não vivenciou a Ditadura Militar.

2 REFLEXÃO SOBRE CINEMA E O CINEMA COMO FONTE HISTÓRICA

O interesse do homem em estudar o movimento faz com que novas descobertas sejam feitas, como o desejo de animar imagens. Em 1799, o médico Marat faz uma projeção da imagem de insetos vivos sobre uma tela usando um microscópio solar. Mas, será no final do século XIX que os irmãos Lumière imprimiram movimento às imagens.

O cinema, por sua vez, surge em resposta à tentativa de colocar a imagem em movimento, o que é alcançado pelo cinematógrafo dos irmãos Lumière. A primeira exibição pública ocorreu em 28 de dezembro de 1895, em Paris. O filme exibido era curto, filmado em preto e branco e sem som, como, por exemplo, “A saída dos operários das usinas Lumière”. Entretanto, nas duas primeiras décadas do século XX, houve um desprezo pelo cinema por parte da elite intelectualizada europeia e norte-americana, ao mesmo tempo em que sofreu o descaso do mundo acadêmico e intelectual.

Os primeiros registros dos quais se tem notícia sobre o reconhecimento do filme como documento histórico não partiram de historiadores de formação, mais do operador de câmera polonês Boleslas Matuszewski, que trabalhou com os irmãos Lumière em 1898. No artigo *Une nouvelle source de l'histoire: création d'un dépôt de cinematographie historique*, Matuszewski ([1898] 2012) não apenas reconheceu a importância do filme enquanto documento histórico, mas a relevância deste para a posteridade, tendo em vista a necessidade da criação de depósitos para acondicionar esse material.

A partir da expansão dos novos objetos, realizada pela terceira geração da Escola dos Annales, na França, os objetos de estudo da História vêm sofrendo um processo de modificação, exigindo novas fontes documentais que dessem conta desses novos temas, o que ampliou o conceito de documento. É neste processo de alargamento das fontes que os filmes alcançam espaço na historiografia.

Na ampliação dos novos objetos, os filmes estão inseridos, tanto os de ficção quanto os documentários. Programas de televisão passaram a ser encarados como fontes, com o objetivo de compreender os comportamentos, as visões, os valores e as ideologias de um período de uma sociedade em uma dada época. Há possibilidade de todo e qualquer filme ser analisado pelos historiadores, cabendo a eles problematizá-lo.

Os historiadores de formação apenas tentaram analisar os filmes como visões da História principalmente ao longo dos anos 1990, numa perspectiva de reflexão sobre os fatos históricos e sobre as imagens culturais. Entretanto, os documentos audiovisuais têm as mesmas armadilhas que uma fonte escrita para os historiadores. Logo, é inegável a ilusão da objetividade dos documentos “artístico-culturais”.

A imagem é, para o historiador, ao mesmo tempo, transmissora de mensagens enunciadas claramente, que visam seduzir e convencer, e tradutora, a despeito de si mesma, de convenções partilhadas que permitem que ela seja compreendida, recebida, decifrável. (NAPOLITANO, 2010, p.239, apud, CHARTIER, 1993, p.407)

Como se refere à citação anterior, as mensagens vinculadas nas imagens contêm objetivos, às vezes, de convencimento, como na cena a ser descrita posteriormente neste artigo, vinculando para o telespectador a legitimação do enredo. Na cena do sequestro do embaixador suíço presente no longa-metragem *Lamarca*, de 1994, os observadores parecem vivenciar o passado. As cenas retratam e representam os fatos históricos.

Com mais de um século de existência, o cinema começou a encontrar espaço na última década do século XX, nas pesquisas de historiadores. Os pioneiros dos estudos do cinema como fonte histórica são atribuídos ao historiador Marc Ferro, com a *Ècole de Ferro*, que, na década de 1960, começa a legitimar e difundir o uso do cinema nas academias historiográficas.

Três décadas nos demonstra a existência de um vasto campo de estudos que se ocupa, direta ou indiretamente das vinculações existentes entre as imagens e a história (esta entendida em suas diversas acepções) [...]. Tais relações ao passo que novos trabalhos e perspectivas. (NÓVOA, 2008, p. 144)

Nóvoa (2008) pontua a produção de vários trabalhos que relacionam imagem-história: “a história da imagem; a imagem como agente da história; a imagem como testemunho (documento) do presente; a imagem como modalidade de discursos sobre o passado; a produção de discursos audiovisuais como meio de expressão do historiador” (NÓVOA, 2008, p. 145). O alargamento dos objetos é comprovado a partir dessa relação entre imagem e História, seguindo os preceitos do historiador Marc Ferro.

Segundo Ferro (1992), a contribuição da análise do filme na pesquisa histórica é a possibilidade de buscar o que nele existe, o não-visível excedendo seu próprio conteúdo narrativo. A imagem cinematográfica vai além das ilustrações, não sendo apenas a confirmação ou negação do momento histórico registrado no documento escrito. O filme propõe uma contra-análise da história, como Ferro (1992) nomeou, pois torna possível revelar aspectos da realidade, ultrapassando o objetivo dos cineastas, produtores etc. Além disso, os filmes expressam a ideologia de uma sociedade.

Como apontou Ferro (1992), o filme é importante como fonte histórica. Sendo assim, o historiador pode utilizá-lo como agente histórico, e não apenas produto da História. Quando os governantes políticos entenderam a função que o cinema poderia exercer, tentaram se apropriar da produção cinematográfica, com o objetivo de colocar-se ao seu serviço. Seja a

película testemunho, agente histórico ou produto, ela serve de transmissão de mensagens que podem ser úteis à doutrinação e glorificação de uma ideia.

Na percepção de Lagny (2009, p. 104), a intervenção do cinema ocorre “[...] com mais frequência e especialmente por aqueles que os filmes reproduzem a respeito de experiências históricas recentes, ainda mal elucidadas ou mal compreendidas, ou objetos de censuras mais ou menos declaradas”. O interesse por filmes que trabalham a história recente por parte dos pesquisadores busca um valor indicativo quanto aos discursos, às representações ou ao imaginário social. Nas últimas décadas do século XX e neste início do século XXI, o cinema nacional representa a Ditadura Militar brasileira demonstrando a mudança do estado político, seja de maneira explícita, deixando claro no enredo a intencionalidade do diretor, ou velada, sugerindo-a para o público de modo subjetivo.

Os filmes mormente constituem um produto cultural, mas também industrial, tendo o intuito de gerar lucro, pois há custos envolvidos na produção dessas obras. Quanto ao valor representativo atribuído a um filme, Lagny (2009, p. 104) afirma:

Em que medida os apetites de poder, os fantasmas ou os medos de alguns não promovem uma “mentalidade” ou “representações dominantes” partilhadas por autores, mesmo se os filmes conseguem sucesso? Dentre essas representações, os historiadores se interessam, por conseguinte, mais especialmente por aquelas dos momentos da história, às vezes quase místicos.

Por vezes, os filmes deixam transparecer falhas no discurso dominante, exibindo imagens fílmicas que deixam escapar de seus autores e telespectadores as representações embutidas no filme. Todavia, o cinema sempre teve a vocação, através de declarações daqueles que o vendem, como daqueles que o fazem, para ser testemunha viva não somente do passado representado, mas do presente em que o filme está sendo produzindo.

3 A ORIGEM E AS PRINCIPAIS ETAPAS DO CINEMA BRASILEIRO

Há registro de que o cinema chegou às terras tupiniquins por intermédio de uma máquina chamada “*Omniographo*”. Este fato aconteceu no dia 08 de julho de 1896, na cidade do Rio de Janeiro, na Rua Ouvidor, número 57, às duas horas da tarde (CAMPOS, 2004 apud VIANY, 1987, p. 33). Observa-se a relativa proximidade entre o invento dos irmãos Lumière, em 28 de dezembro de 1895, e sua primeira recepção no Rio de Janeiro, aproximadamente

seis meses depois, caracterizando o aspecto da rápida penetração em diversas áreas para além da Europa.

No final do século XIX, estudiosos chegaram a relacionar a rápida disseminação do aparato tecnológico cinematográfico à ascensão das doenças endêmicas que rapidamente se espalhavam por todo o território brasileiro. Dessa forma:

A novidade cinematográfica chegou cedo ao Brasil, e só não chegou antes devido ao razoável pavor que causava aos viajantes estrangeiros a febre amarela que aguardava pontualmente cada verão. Os aparelhos de projeção exibidos ao público europeu no inverno tropical. No ano seguinte, a novidade foi apresentada inúmeras vezes nos centros de diversão da Capital, e em algumas outras cidades. (CAMPOS, 2004, p. 02 apud GOMES, 1980, p. 28)

A chegada do cinema ao Brasil quase imediatamente após a sua criação não liberou o país dos grilhões da dependência das importações também nesta área. Tal mentalidade exportadora e oriunda dos colonizadores valoriza a cultura estrangeira, consumida desde seus preceitos como também os seus costumes. Conforme Vasconcelos (2012), como as leis, as roupas e os costumes ditados à imagem e semelhança da sociedade europeia, em especial a francesa, planou sobre o cinema a valorização da mentalidade da importação, legado da dependência colonial, o qual estabeleceu uma valorização da cultura estrangeira em detrimento das práticas e da realidade brasileira.

O Brasil era fundamentalmente um país exportador de matérias-primas e importador de produtos manufaturados. As decisões, principalmente políticas econômicas, mas também culturais, de um país exportador de matérias-primas, são obrigatoriamente reflexas. Para a opinião pública, qualquer produto que supusesse certa elaboração tinha de ser estrangeiro, quanto mais o cinema. O mesmo se dava com as elites, que tentando superar sua condição de elite de um país atrasado, procuravam imitar a metrópole. As elites intelectuais, como que vexadas por pertencer a um país desprovido de tradição cultural e nutridas por ciências e artes vindas de países mais cultos, só nessas reconheciam a autêntica a marca de cultura. (BERNARDET, 2007, p. 31-32)

Salvo alguns ciclos de produção cinematográfica brasileira, o mercado manteve-se dependente da importação. A abrangência do cinema estrangeiro é consequência de diversos fatores, como o desejo da elite de se aproximar dos centros desenvolvidos, mas também pela dificuldade enfrentada pelo cinema nacional em termos de produção.

A presença estrangeira no cinema brasileiro se faz notar desde a chegada do “*Omnigrapho*”, não só no que diz respeito ao aspecto importador, como também na produção e locação para as filmagens. Nota-se uma grande presença de imigrantes na cinematografia brasileira. Como salienta Campos (2004, p. 03 apud GOMES, 1980, p. 28-29):

O quadro técnico, artístico e comercial do nascente cinema era constituído de estrangeiros, notadamente italianos, cujo fluxo imigratório foi considerável no final do século XIX e nos primórdios do XX. No terreno mais propriamente artístico, os encenadores e intérpretes provinham de elencos dramáticos em tournée sul-americana ou de grupos aqui radicados onde predominava o elemento estrangeiro.

Nos primórdios da cinematografia brasileira, Paschoal Segreto, imigrante italiano, exerceu papel fundamental, pois foi dele a primeira sala de projeção cinematográfica: o salão das novidades Paris no Rio de Janeiro, inaugurado no dia 31 de julho de 1897, na Rua do Ouvidor, número 141, na área central da então Capital Federal.

Além de cinema, o Salão Paris no Rio, oferecia grande variedade de divertimentos visuais e mecânicos. Contudo, as vistas animadas constituíam a principal atração e, como havia necessidade de se renovar constantemente o repertório, emissários de Paschoal Segreto seguiam com frequência para Nova York ou Paris, a fim de obter vistas novas e aparelhamento mais aperfeiçoado. Afonso era em geral o encarregado destas missões. (CAMPOS, 2004, p. 03, apud, GOMES, 1980, p. 40)

Após retornar da Europa, Afonso Segreto produziu o que talvez fosse o primeiro filme aqui produzido, sendo filmado na Baía de Guanabara. A respeito das questões metodológicas neste período, uma característica do aspecto distribuição foi que os filmes aqui produzidos e os filmes importados ganhavam principalmente dois canais de distribuição: as salas de projeção das grandes cidades ou a possibilidade de exibições ambulantes.

Após um breve panorama sobre a origem da história da cinematografia brasileira, distinguiremos momentos que antecederam a Retomada. Destacaremos dois grandes momentos do cinema nacional, de maneira concisa: a Chanchada e o Cinema Novo.

O gênero Chanchada foi dominante no Brasil durante os anos de 1940 e 1950. Caracterizou-se na comédia dos costumes, em geral ligada à sátira, a exemplo de Mazzaropi. Segundo Silva e Ferreira (2010), alguns fatores foram importantes na produção desses filmes, que se tornaram uma referência explícita à memória coletiva dessa época. Assim, a chanchada representou o quadro social brasileiro, graças à comunicação popular.

No ano 1960, surgiu o gênero do Cinema Novo, que mostrava a luta diária do homem simples do país. “Tudo isso com uma câmera na mão e uma ideia na cabeça”, chavão usado por Glauber Rocha, um dos grandes cineastas desse período. O movimento do Cinema Novo entendia o cinema não apenas como um meio de entretenimento ou geração de lucro, mas como uma forma de alertar, informar e divulgar problemas sociais, além de revelar uma identidade nacional.

Ao observamos o prenúncio da história do cinema nacional, destacaremos a fase do cinema brasileiro do século XX, que se denominou de Retomada. Tal denominação retoma uma proximidade com o sentido de se continuar algo anteriormente interrompido, principalmente em termos da produção cinematográfica, uma vez que o fechamento da Empresa Brasileira de Filmes Sociedade Anônima - Embrafilme, durante o governo de Fernando Collor de Mello, no dia 15 de março de 1990, causou a brusca interrupção das produções.

Deve-se atentar para o fato de que a continuidade do cinema se deu apenas no aspecto das produções fílmicas interrompidas, mesmo porque o paradigma de produzir sob o capital de uma grande empresa, como a Embrafilme, foi abandonado. Trata-se agora de adotar um “novo” esquema de captação via leis de incentivo, proporcionando uma aproximação entre produtores de cinema e o empresariado nacional. As leis de apoio serão discutidas *a posteriori*.

Não temos uma origem precisa do termo “retomada”. Tratou-se de um termo empregado pela mídia que serve para definir a fase do cinema nacional. Para Rizzo (2005 apud DUTRA, 2003, p. 24-25).

Então vamos começar pelo mais importante, a questão toda a gerar polêmica é que a retomada, de fato, não é um movimento estético. Acreditar que seja, eu acho meio difícil. O que existiu foi uma retomada da produção! A imprensa criou um carimbo e transformou isso numa espécie de movimento, de fato é apenas algo que a imprensa costuma fazer, uma distorção da realidade. *O que houve efetivamente e pode ser batizado como retomada, foi a retomada da produção. Logo depois que governo Collor desmontou o aparelho cultural de Estado, a produção cinematográfica zerou, efetivamente. Houve um período que havia quadro filmes sendo rodados no país.* Portanto, no momento em que, a partir de leis de incentivos, a partir da batalha solitária de alguns cineastas, a produção foi retomada, ok, não há nada de errado em se usar este termo. Agora acreditar que houve um movimento, eu acho que é um grande equívoco mesmo, isso é coisa da imprensa. A imprensa que inventou, a imprensa que olha para as coisas e que fica atrás de moral da história. [Grifo Nosso]

O termo Cinema da Retomada não diz respeito a uma nova proposta estética para o cinema brasileiro, nem mesmo se refere a um movimento organizado de cineastas em torno de um projeto coletivo. O Cinema da Retomada se refere ao mais recente ciclo da história do cinema brasileiro, surgido graças a novas condições de produção que se apresentaram no decorrer da década de 1990, condições estas viabilizadas através de uma política cultural baseada em incentivos fiscais. A elaboração dessa política cinematográfica alterou as relações entre os cineastas, e, simultaneamente, exigiu novas formas de relacionamento entre eles e o Estado.

A caracterização do cinema brasileiro a partir da Retomada tornou-se uma tarefa árdua por constituir um período recente da cinematografia nacional, marcado pela diversidade de estilos e gêneros. Desse modo, não havia uma linha específica que caracterizasse este período.

Com Sérgio Paulo Rouanet à frente da Secretaria de Cultura na década de 1990, foram dados os primeiros passos para a Retomada do cinema brasileiro, principalmente através da mobilização do campo cinematográfico. A nova legislação aprovada apresenta o retorno dos investimentos do Estado, através da liberação do dinheiro para expansão cultural.

A Lei n. 8.313, sancionada em 1991, conhecida como Lei Rouanet, instituiu o Programa Nacional de Apoio à Cultura (Pronac) e estabeleceu as normas de como o Governo Federal deve disponibilizar recursos para nutrir a cultura do país. A Lei n. 8.313 foi aperfeiçoada pela Lei n. 8. 685, de julho de 1993, nomeada como Lei Audiovisual.

O cinema brasileiro, após um período de crise, recuperou-se, ganhou visibilidade e respeito. Conseguiu cativar o público, voltou a ser manchete na imprensa e ganhou até torcida durante as premiações do Oscar às quais concorreu. Nas telas brasileiras, iniciou-se então o Cinema da Retomada.

Em meio ao pacote de leis e à maior visibilidade adquirida pelo cinema durante o ano de 1992, alguns cineastas conseguiram aprovar o orçamento de seus filmes e cerca de 50 foram autorizados a captar dinheiro para a produção. Um dos primeiros projetos de longa-metragem a ser autorizado a utilizar a Lei Rouanet foi *Lamarca*, de Sérgio Rezende, patrocinado pelo Ministério da Cultura do Governo Federal e pela Prefeitura da cidade do Rio de Janeiro, sendo filmado no ano seguinte. O filme se baseia na biografia de Carlos Lamarca, tendo como pano de fundo a Ditadura Militar Brasileira e a organização da VPR.

4 CONTEXTO EXPOSTO NO FILME: A DITADURA MILITAR E A ORGANIZAÇÃO VANGUARDA POPULAR REVOLUCIONÁRIA - VPR

Em meados de 1964, o governo João Goulart via-se acuado, pois a direita civil-militar alardeava que as reformas de base visavam a comunizar o país. No Congresso Nacional, de maioria conservadora, representantes dos grandes latifundiários recusavam-se a aprovar o projeto de reforma agrária sem indenizações aos proprietários. Os grupos de esquerda, que lutavam para garantir sua posse, exigiam veementemente a realização imediata da reforma agrária.

Em 31 de março de 1964, os militares brasileiros tomaram o poder e depuseram o presidente eleito João Goulart. Nos dias que se seguiram à deposição, a junta militar, que logo seria substituída pelo primeiro presidente do golpe, Castelo Branco, decretou um “ato institucional” que destituiu a Constituição Brasileira de 1946. Aprisionou-se o aparato estatal dos partidários do governo anterior, ou melhor, preparou-se uma “caça às bruxas” (leia-se: aos supostos comunistas) e instaurou-se a ditadura, que se tornaria mais repressiva nos próximos cinco anos.

O regime militar montou um aparato repressivo de controle sobre a sociedade, promulgando atos institucionais, criando órgãos de informações como SNI² e centralizando o poder do Estado no Executivo. Os anos de chumbo foram um período duro da História brasileira, em que a censura, a intolerância e o desrespeito à dignidade humana reinaram.

As organizações esquerdistas contra-atacam essa forma de governar o país. Manifestavam-se através de panfletagem, mas também pela revolução com armas. Este é o caso da VPR, que utilizou a concepção de “violência justa”. As ações de resposta à ditadura vieram através de mecanismos de divulgação de ideias cujo intuito era mudar o regime, através da distribuição de jornais e panfletos, além dos movimentos com armas. Os sequestros eram uma forma de arrecadação de recursos para custear a luta armada. Esses recursos não eram apenas mecanismos de defesa, também atos de valorização de si próprio para a construção de um governo. Lamarca acreditava que os roubos a bancos se prestavam a ajudar a deflagrar a guerrilha rural, derrubando o grande vilão o governo ditatorial.

Segundo Emiliano e Miranda (2004), a VPR formou-se a partir do desmantelamento da chamada Guerrilha de Caparaó, conduzida pelo Movimento Nacional Revolucionário - MNR, e como resultado do trabalho desenvolvido junto aos sindicatos operários paulistas durante a greve dos metalúrgicos de Osasco, em 1968. Lamarca passou à clandestinidade com a ação realizada no 4º Regimento de Infantaria, em Quitaúna, no estado de São Paulo. Em

² O Serviço Nacional de Informações, criado pela Lei n. 4.341, em 13 de junho de 1964, era um órgão da presidência da República.

janeiro de 1969, o capitão do Exército, Carlos Lamarca, levou 63 fuzis FAL e três metralhadoras INA.

Conforme Maciel (2004), a organização sofreu crises internas determinadas pela discordância quanto à orientação dada pelo setor militar da VPR. Este setor considerava as ações armadas como o principal método de luta, já que via como fundamental, na organização política das massas, os grupos de vanguarda. O setor intelectual era defensor de um trabalho inicial de conscientização lenta e gradual das massas e contrário à visão vanguardista. As divergências internas determinaram a fusão, em 1969, da VPR com o Comando de Libertação Nacional (Colina), quando o movimento passou a se denominar Vanguarda Armada Revolucionária-Palmares (VAR-Palmares).

A base principal das organizações de luta arma era composta de jovens universitários que realizam essencialmente guerrilha urbana sequestros de autoridades políticas (quase sempre tendo em vista a libertação de presos políticos) assaltos a bancos para reconhecer fundos, assaltos a depósitos militares de armamentos (ARAÚJO, 2008, p. 261).

A VPR destacou-se por suas ações armadas³, como assaltos a bancos para a obtenção de recursos financeiros e participação no sequestro do embaixador alemão Ehrenfried von Hollenben. Conforme Emiliano e Miranda (2004), o sequestro foi realizado em junho de 1970, numa ação conjunta com a Ação de Libertação Nacional (ALN), e o embaixador teve sua libertação trocada pela soltura de 40 presos políticos.

Um dos períodos mais repressivos e violentos da história da política brasileira foi a ditadura militar, que se manteve no poder até 1985. E, hoje, assistimos a dezenas de filmes, programas de televisão e narrativas literárias que asseguram que essa forma de governar não será facilmente esquecida. São imagens de tortura, assassinatos; sobretudo, cenas de crueldade que estão sendo vinculadas nos meios de comunicação. Trata-se da formação de uma nova percepção da memória coletiva do país, mostrando para os jovens os perigos do regime autoritário e como estão sendo representados os jovens esquerdistas revolucionários.

5 LAMARCA: O GUERRILHEIRO

Neste tópico, discutiremos o filme *Lamarca*, produzido na década de 90 do século passado, observando as representações e o conteúdo trabalhado no filme. Segundo Leite (2005, p. 128), apresenta uma questão relacionada com a estética dos filmes da Retomada:

³Mas não são só isso. Eles eram intelectuais.

“abordar as chagas sociais do país agrega às produções recentes do cinema da retomada uma espécie de chancela de qualidade intelectual e artística”. Essa consideração possui relação com o filme selecionado neste trabalho. Na obra cinematográfica em estudo, durante a viagem do protagonista ao sertão nordestino, observou-se uma cena de trabalhadores rurais em cima de um caminhão, que, além de retratar os problemas sociais, simboliza o objeto de luta de Carlos Lamarca. É uma das formas de representação do cinema da Retomada.

Em 1994, no momento da produção do filme *Lamarca*, o diretor Sérgio Rezende usou a bandeira brasileira para formar o nome de Lamarca. A composição encontrase em vários momentos da película como, no início, na apresentação dos créditos e etc. Sendo assim, estamos diante de uma ressignificação da bandeira, um símbolo importante da república brasileira.

Figura 1 – Imagem de abertura do filme *Lamarca*.



Fonte: *Printscreen* feito pela pesquisadora (2016).

Os militares, quando estiveram no poder entre os anos de 1964–1985, valeram-se do discurso patriótico e nacionalista para impor suas convicções. Ao fazer a bandeira com o nome de um “traidor e desertor”, o diretor utiliza-se desse símbolo patriótico para contrapor-se ao discurso proferido pelo governo militar, que tratava os revolucionários como “traidores e terroristas” da nação. Fazemos uma contra-análise dos fatos históricos para demonstrar que Lamarca e os grupos guerrilheiros não foram apenas “terroristas”, como a História tradicional os considera, mas apresentaram um projeto alternativo que, apesar de derrotado, teve sua importância no processo de democratização política brasileira.

Baczko (1985) apresenta a importância do imaginário para as ações humanas. O imaginário trabalha para a agregação e representação de um determinado grupo. Apresenta papéis sociais, “uma espécie de código de „bom comportamento” designadamente através da instalação de modelos formadores, tais como o „chefe” , o „bom súbdito” , o „guerreiro corajoso” etc.” (BACZKO, 1985, p. 309). No caso do protagonista do filme, é evidente que

está sendo representado como um guerreiro corajoso, pois estimula a luta contra o regime militar.

Figura 2 – Militares apresentam a trajetória de Lamarca.



Fonte: *Printscreen* feito pela pesquisadora (2016).

Na cena subsequente, os militares, reunidos numa sala, projetam a trajetória de Carlos Lamarca através de fotos. Um coronel narra as informações sobre o personagem, que sequestrou o embaixador suíço. Os militares discutiam o que fazer para capturar Lamarca. Um general, no decorrer do filme, apresenta uma característica autoritária. O general fala sobre Lamarca: “— Ele é uma afronta ao Exército brasileiro. Acabar com ele é uma questão de honra”. O diretor optou por apresentar a figura de Carlos Lamarca ao grande público de maneira didática. Sérgio Rezende partiu do pressuposto de que o público não conhecia a sua trajetória.

Baczko (1985) demonstra a importância do imaginário social para a representação da sociedade, pois, na história humana, constata-se vários momentos da criação de símbolos para legitimar uma ação de resistência. Nesse sentido, entendemos que o cinema, ou, mais precisamente, o filme em questão, está produzindo formas de conferir a representação de como o filme representa os esquerdistas.

Ao trazer informações da vida profissional e pessoal de Carlos Lamarca, selecionamos um trecho do filme para compreender a mudança da posição política e o seu primeiro contato com os ideais comunistas: “— Ali o Partido Comunista infiltrava panfletos debaixo dos travesseiros dos cadetes. Conheceu o sargento Denis Rocha, comunista de quem se torna grande amigo”. Os cadetes alojados na Academia Militar das Agulhas Negras, em Resende, no Estado do Rio de Janeiro, em 1957, descobriram debaixo de cada travesseiro boletins mal impressos. E com reações diversas, alguns cadetes os leram, incluindo Lamarca, que passou a receber exemplares do Jornal *Voz Operária* e panfletos distribuindo pelo Partido

Comunista Brasileiro – PCB. Assim, obtinha informações sobre as ações realizadas e a realizar, tornando-se simpatizante convicto das ideias comunistas.

A hierarquização rígida é o elemento primordial da questão da disciplina, dos valores e preceitos militares que, através de vários ritos, são adotados no cotidiano do quartel. A ética militar verifica-se durante a projeção da trajetória de vida de Lamarca. Percebe-se que dois personagens tecem pequenos comentários, e são mostrados os seus respectivos perfis. O delegado Flores, com comentários truculentos, e o major, que de maneira obsessiva falava: “— Caçar um militar traidor é tarefa para outro militar”. A truculência dos perfis pode ser resultado dos meios (agências) militares nos quais o delegado e o major estavam inseridos. Embora os vilões dessa história sejam representados pelo major e o delegado, o vilão que tornou o personagem central um grande herói é o governo autoritário, sob o comando do Exército brasileiro.

Nessa concepção de cinema americano escolhida por Sérgio Rezende, ocorre a valorização da linguagem clássica, a julgar pelo fato de que, depois que apresentou os militares, há a apresentação do outro lado, os guerrilheiros. Além da técnica de aproximação do personagem com o espectador, a narrativa conta com a centralidade do personagem principal, passando por conflitos, o que imprime impacto à história.

Figura 3 – Sequestro do embaixador suíço Giovanni Bucher.



Fonte: *Printscreen* feito pela pesquisadora (2016)

O plano se inicia com o Jornal do Brasil, através da seguinte manchete: “Governo veta 9 e troca 8 na lista de sequestro”. Esse procedimento busca conferir credibilidade histórica e verossimilhança ao filme. A câmera se desloca para os jovens guerrilheiros durante o sequestro do embaixador suíço Giovanni Bucher, em 1970. Dois “companheiros”, Suzana e Ivan, querem matar o refém porque o governo se recusa a liberar alguns homens da lista dos 70 presos. Lamarca, por sua vez, diz que com essa ação a população os julgaria como assassinos. Ele propõe trocar os nomes da lista por pessoas cuja libertação o governo possa admitir. Entretanto, Suzana e Ivan discordam do posicionamento de Lamarca.

Na sequência, a câmera volta-se para a personagem de Clara (guerrilheira e amante de Lamarca), que presencia a morte dos companheiros, ao som de Milton Nascimento: “Porque vocês não sabem do lixo ocidental. Não precisam mais temer. Não precisam da solidão. Todo dia é dia de viver³”. A cena se inicia com a morte Suzana e Ivan, que são mortos numa blitz da polícia.

O plano seguinte mostra pessoas reunidas debatendo sobre o futuro da ação. Os companheiros de Lamarca enfatizam que o momento é de recuo, de deixar o país, mas este não concorda e decide permanecer. Nos diálogos, aparecem argumentos em defesa do recuo:

—Estamos acuados. Prisões, torturas, mortes e um saldo político igual a zero. No quadro atual, eu proponho um recuo para o exterior”. Lamarca contra argumentando: — Nós podemos debater aqui e resolver nossos problemas aqui no Brasil [...]. Não sou deputado pra passear no exterior! Nós somos a VPR⁴: Vanguarda Popular Revolucionária. E não me submeto à ditadura.

Em seguida, os outros companheiros querem a fuga para o exterior. Ou seja, Lamarca evita a violência desnecessária e se recusa a “escapar” da luta, mantendo-se fiel aos ideais em que acreditava.

A câmera se desloca para o delegado Flores e um general, que conversam dentro de um carro estacionado na rua onde ocorreu a captura do guerrilheiro Jairo. A cena desenvolve-se com um *travelling*⁵, mostrando situações. A imagem foca Jairo caminhando, com um jornal

⁴ LÔ BORGES; MÁRCIO BORGES; FERNANDO BRANT (Compositores). Para Lennon e McCartney. In: MILTON NASCIMENTO (Intérprete). *Milton*. São Paulo: EMI-ODEON, 1970. 1 LP.

⁵ A Vanguarda Popular Revolucionária foi fundada em 1966 por membros dissidentes da POLOP e por militares remanescentes do Movimento Nacionalista Revolucionário - MNR. Seu modelo de política socialista seguia uma linha marxista-leninista.

⁶ Movimento da câmara em diversos sentidos, acompanhado algum personagem ou objeto.

e o paletó na mão, e este lança um olhar panorâmico sobre o entorno. Na cena, há um pipoqueiro mexendo nas pipocas e um gari varrendo o chão. Ambos policiais do DOPS disfarçados para prender Jairo. A cena posterior descreve o mecanismo de prisão utilizado pela repressão para prender um suspeito de conspiração.

Na sequência em que Lamarca e Clara estão saindo do esconderijo em função da prisão de Jairo, que foi torturado no centro de operação do DOPS, eles estão num ônibus que circula à noite, com chuva. Dentro do ônibus, temos, no primeiro plano, Lamarca e Clara. Na área de fundo, há o cobrador e um passageiro. O ônibus foi parado em uma blitz. Militares fardados entram para fazer revistas. No fundo do ônibus, encontra-se um rapaz cabeludo e estudante de sociologia. Diz um militar: “— Vai descendo! Descendo!”. O rapaz, então, indaga: “— O quê? O que foi que eu fiz?”. Esta sequência demonstra o autoritarismo dos militares, ao levar um estudante sem nenhum motivo aparente.

Podemos questionar o moralismo dos militares, ao procurar reprimir todos aqueles que não se adequavam ao regime autoritário. Em um clima de desconfiança que atinge a todos os presentes no ônibus, o jovem foi reprimido por estar inserido no grupo classificado por ter uma personalidade crítica e questionadora, personalidade não valorizada pelos militares, que enfatizam a obediência.

O filme personaliza Lamarca como um homem coerente, equilibrado, praticamente um herói: “é a apresentação de uma presença, a apresentação pública de [...] uma pessoa” (CHARTIER, 1991, p. 184). Além das virtudes, transforma sua vida em uma batalha contra a Ditadura Militar. Essa maneira de morrer por uma causa, segundo Campbell (1997), torna-o um mártir. Ao chegar ao fim do ciclo, não renunciou às suas missões, desenvolvendo algo em seu interior. Mesmo quando está sob pressão e precisa cuidar dos detalhes para deixar o esconderijo, não se esquece dos filhos, chegando a pedir a um companheiro para enviar por correio bolinhas de cortiça para as crianças.

O diretor apresenta ao público o herói guerrilheiro que abdica da família pelo povo, pois seu lado de herói estendeu-se além do convívio familiar. Lamarca deixou a estabilidade profissional e a “liberdade” física pela reforma de base, ou seja, a queda do capitalismo, considerando-se que pregava a igualdade das riquezas nacionais. A ação realizada pelo personagem permite ao público enxergá-lo além de um guerreiro, mas, sim, como um herói guerreiro nacional.

O conflito político em que estava mergulhando o Brasil valia-se dos meios de comunicação, vitais para a manutenção da ordem imposta pelos militares. Os discursos são como redes condutoras de ideologia, a exemplo da manutenção do capitalismo, que servia

para a trama das relações sociais em todos os domínios. Os discursos proferidos na mídia tomavam uma conotação diferente em função do contexto utilizando, sem falar na censura imposta às notícias. Desse modo, a substituição de palavras era comum nos anos de 1964–1985: *terrorista* por *guerrilheiro*; *bando* por *grupo*; *assassinato* por “*justiçamento*”; *inimigo interno* por *oposição interna* etc. - eram artifícios para desqualificar e deslegitimar um dos lados no jogo de poder.

Na sequência da cena, há uma conversa entre dois passageiros. Um deles afirma: “— É, hoje em dia, todo mundo é suspeito. Estudantes é fácil para eles. Eu quero ver eles pegar esse daqui, ó (foto de Lamarca no *Jornal do Brasil*). Difícil. Olha, Lamarca não é otário, é um militar treinado. Ele conhece todas as manhas”. A falta de popularidade dos guerrilheiros é consequência do isolamento e do avanço da repressão. Eles iam-se isolando e perdendo o que lhes restava no processo de lutar “a liberdade”. No entanto, é importante enfatizar que Carlos Lamarca era um líder guerrilheiro conhecido pela população, graças ao seu posicionamento no período ditatorial. A imprensa brasileira exerceu um papel fundamental na cobertura das ações revolucionárias sob o comando de Carlos Lamarca, mesmo que ele não tivesse conhecimento da ação, haja vista que, após a morte de Marighella, Lamarca ficou conhecido na mídia como chefe do “terror”. Isso explica a construção midiática de Lamarca através de movimentos como sequestros e roubos a bancos para custear a revolução.

Nesse período histórico, há uma situação de controle social sobre determinados temas, como a revolução. Era uma campanha ideológica e informativa preparada à luz da doutrina da segurança nacional, que trata da situação cotidiana do país, mas com o intuito de mascarar os fatos em detrimento da realidade, tendo em vista que as ideias comunistas e qualquer pensamento passível de ser usado contra a ditadura eram censurados. Mesmo que fossem para a mídia, as ações eram editadas conforme o poder vigente.

O controle acirrado a imprensa foi decisório para construção do guerreiro Lamarca, mas também para o desmantelamento das organizações da esquerda que aderiram à luta armada no Brasil, atuaram como meio de controle social.

No encontro de Lamarca com o personagem Zequinha (Jesse), em uma rodovia cercada por uma região serrana, em um plano geral, ao se cumprimentarem, acontece um *flashback*⁶: Lamarca recorda quando ainda era do Exército e estava reprimindo uma greve da qual Zequinha era líder. Este último aparece sem barba e de macacão azul, com uma garrafa

⁷ Interrupção da sequência cronológica pela interpolação de eventos ocorridos anteriormente.

explosiva na mão, no meio de duas bandeiras vermelhas. Durante a cena, Jesse (Zequinha) ameaça: “— Se a tropa invadir, nós vamos explodir a fábrica!”. Os operários gritam. Então, Lamarca afasta-se e pergunta: “— Avançamos, coronel? Manda recuar. Esse cara é louco”. Neste momento, o filme enfoca o movimento operário, que teve expressão no primeiro semestre de 1968 no Brasil. Um grupo de Osasco ligado à VPR resolveu antecipar a greve geral, que ocorreria nos meses de outubro/novembro, para o dia 16 de julho. Os operários da COBRASMA paralisaram as atividades e ocuparam as instalações, mas, diferentemente da primeira manifestação liderada pelo operário Zequinha, a repressão reagiu com violência. Ele é preso por três meses no DEOPS –SP⁷, castigado com tortura e encarcerado em condições sub-humanas.

O diretor não se preocupou em mudar os nomes de Zequinha e Lamarca, ao contrário do que fez em relação ao general Nilton Cerqueira, que preferiu chamar apenas de “major”. Na sequência, temos Zequinha e Lamarca se embrenhando no mato, em uma vegetação seca, e Zequinha, ao levar Lamarca para o esconderijo, conversa:

— Lamarca falou: *Eu preciso que você me ponha a par de tudo. Em quanto somos?* — Cinco contigo [...]. Na região, deve ter uns 30 aliados. Gente que faz o trabalho há muitos anos, disse Zequinha [...]. — *Quase dois anos trancado em aparelho*, comentou Lamarca [...]. — A gente mora na Buriti Cristalino, uma vila que não tem nem estrada pra carro. Você vai ficar na serra do meu pai. Terra própria é melhor, é mais seguro, mesmo que a gente seja contra a propriedade privada. Aqui é só pra regimentar, a ideia é desencadear a luta perto da divisa com Goiás, disse Zequinha. *Guerrilha rural*.

Na cidade, a batalha tá perdida. Se a gente tivesse vindo pro campo antes, há anos que eu defendo essa estratégia, disse Lamarca [Grifos nossos].

Comentaremos a cena do vilarejo no interior da Bahia, uma região sem energia elétrica e com poucos investimentos fiscais, realidade pela qual Lamarca e os esquerdistas lutavam. A cena segue com duas crianças brincando em frente à igreja. Em seguida, seis homens estão rindo e conversando em uma varanda. Um deles está picado fumo, hábito ainda encontrado em algumas localidades do interior nordestino. Observamos a simplicidade do povo que apoiava a resistência à ditadura. Não obstante, “o povo humilde” presente nesta cena era objeto de luta. Além das reformas na estrutura social e econômica do país, o fortalecimento dos centros internos era reivindicado, ou seja, as chamadas reformas de base,

⁷ Departamento Estadual de Ordem Política e Social de São Paulo, criado em 1924, numa época de agitações políticas e crise social, para reprimir e prevenir delitos considerados contra a ordem e a segurança do Estado.

no sentido da distribuição de renda e do poder igualitário, ideais também propagados pelo comunismo.

A câmera focaliza Carlos Lamarca escrevendo em seu diário para os seus filhos, que estão em Cuba. “— Quando vocês sentirem saudades de mim, lembrem-se que aqui no Brasil existem muitas crianças que passam fome, que andam descalças, sem escola, que sofrem e veem seus pais sofrerem. Eu fiquei aqui para lutar e acabar com isso. Ousar lutar, ousar vencer”. Lamarca concluiu emocionado, falando da saudade que sente de todos.

Figura 4 – O altruísmo de Lamarca.



Fonte: *Printscreen* feito pela pesquisadora (2016).

Nos planos acima, vemos o objetivo e as ideologias pregadas pelo grupo da esquerda, mas também o que sensibilizou Lamarca à luta contra as injustiças sociais. Na concepção dele, para acabar com a miséria humana, era mister compartilhar a igualdade perante as riquezas disponíveis no país, como, por exemplo, as terras. Com esse diálogo, obtém-se a representação de como seria o caráter de Lamarca e justificam-se as razões que o levaram a ser tornar um herói da luta contra a ditadura.

Na cena de *flashback*, Lamarca aparece comandando seu pelotão no Exército. A câmera focaliza os coturnos; em seguida, Lamarca entra numa sala e conversa com o coronel. Este afirma ter ouvido o boato de que ele era subversivo, mas que não acreditou, e o nomeia

capitão. Durante a conversa entre os dois, o janelão está aberto e aparecem dois soldados hasteando a bandeira nacional. O som da corneta ao fundo, muitos troféus sobre a mesa, são elementos que reforçam a imagem de um quartel. Ao analisar esta cena, o guerreiro está personificado, haja vista que a mudança de patente demonstra a qualificação militar que foi para a esquerda, justificando o reconhecimento da população.

Mais além de guerrilheiro, Lamarca preocupava-se em adquirir cultura, instruindo-se a partir de intelectuais: “— Acabei de ler *Trabalho assalariado e capital* nas obras escolhidas. Vou passar para *Salário, preço e lucro*, para depois voltar para a mensagem do comitê central à liga dos camponeses”. As duas primeiras obras são de Karl Marx, dos anos de 1849 e 1865, na sequência. Além das obras de Karl Marx, os jovens revolucionários leram o livro *Revolução e Revolução*, de Régis Debray. Esses textos consagraram-se nas organizações ligadas a Cuba e a Che Guevara; os militantes da ALN seguiam os pensamentos de Che Guevara.

No período de guerrilha pós AI-5, predominou o perfil de pessoas intelectualizadas. No entanto, houve um tipo de militante, que não aderiu à luta armada por questões teóricas, e sim por desprezar as injustiças sociais e políticas. O personagem central do filme não se tornou um herói pela adesão à teoria marxista. Ele o fez pela insatisfação quanto aos problemas sociais e políticos. Destarte, mesmo analisando a cena e o diálogo que faz referência ao personagem, Lamarca se instruiu, pois teve contato com livros teóricos, que são a base do pensamento comunista, citados no corpo deste tópico. Vemos esta opção do diretor Sérgio Rezende apenas para ressaltamos o perfil do homem da ação.

5.1 A jornada final de Carlos Lamarca: a construção do herói

Lamarca, o ex-militar, posicionou-se contra a forma de governo. Veio ao Nordeste como um símbolo, herói e revolucionário em ascensão no comando da guerrilha rural, trazendo ânimo novo, vital para as dezenas de revolucionários da região. Encontrou-se a renegação no interior do espírito de Lamarca. Como define Campbell (1995, p. 13), o herói passa por um processo de mudança.

O herói, por conseguinte, é o homem ou mulher que conseguiu vencer suas limitações históricas pessoais e locais e alcançou formas normalmente válidas, humanas. As visões, ideias e inspirações dessas pessoas vêm diretamente das fontes primárias da vida e do pensamento humanos. Eis por que falam com eloquência, não da sociedade e da psique atuais, em estado de

desintegração, mas da fonte inesgotável por intermédio da qual a sociedade renasce. O herói morreu como homem moderno; mas, como homem eterno .

A citação acima trata do enfrentamento das limitações do herói, que passou por várias faces até a superação total da necessidade de existências. Por isso, na segunda parte do filme, desenvolveram-se os acontecimentos que ocasionaram a morte de Lamarca, fechando o ciclo. Nas cenas posteriores, os guerrilheiros comunicam a chegada da repressão, quando o Exército descobriu o “aparelho”. Lamarca, exercendo a função de líder, tranquiliza os companheiros, tomando para si os dois postos, o de “Velho Sábio”, que é presença constante na construção de uma história, e o de herói, erigido na luta contra o governo. A sequência desenvolve-se com uma garrafa de cachaça sendo quebrada - um ato simbólico de condenação ao seu alcoolismo, mas também alude que todos deveriam estar lúcidos para batalhar contra a repressão.

Ocorre uma mudança na paleta de cores do filme para o tom azulado e a apresentação de duas cruzes e cavalos passando com homens (mostrados até a cintura). As cruzes e a tensão criada nesse momento do filme, com o ruído do vento e a movimentação das tropas, estão anunciando a morte de Lamarca. Mas “apenas àqueles que não conhecem nem um chamado interno, nem uma doutrina externa, cabe verdadeiramente um destino desesperador” (CAMPBELL, 1995, p. 14). Os revolucionários estavam despostos a morrer pelo povo, mas também pelo país, que almejava a liberdade e a igualdade.

No plano seguinte, temos os irmãos de Zequinha, Oldorico e Otoniel, dormindo. Os militares cercam a casa e o volume da música aumenta. Otoniel preocupado, tenta escapar do cerco dos militares para avisar Zequinha. Entretanto, ao sair de casa, acaba sendo morto. Lamarca e Zequinha acordam e percebem a ausência do professor. Os dois fogem para a mata. O delegado Flores e o major Newton Cerqueira perseguiram Lamarca, que, desgastado com a caminhada em um clima quente e sofrendo de desnutrição, é carregado por Zequinha. Exaurido, o militante acomoda Lamarca no chão. Este se deita com as pernas e os braços abertos, fazendo referência à crucificação de Jesus Cristo. Zequinha, em melhores condições, encosta em uma árvore. Na sequência, ao comando do major, os militares os encontram. Lamarca é baleado em diversas partes do corpo. Zequinha tenta escapar, mas é igualmente assassinado. E o filme termina: “Um plano é fechado, revelando o rosto de Lamarca morto, e aparecem os créditos: Sertão da Bahia, 17 de setembro de 1971”.

Apesar dos riscos de captura e morte, o sujeito nunca esqueceu que lutava pelo bem-estar do povo. A representação do herói da revolução armada das décadas de 1960 e 1970 enfrentou o martírio pela concretização de sua ideologia.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O cinema brasileiro desenvolve-se sob forte euforia, relacionada com o crescente número de adeptos a filmar e observar a realidade brasileira. Transformou-se rapidamente nos principais centros, fruto das transformações sociais desencadeadas pelo crescimento do capitalismo. Costuma-se pontuar o declínio do cinema brasileiro em virtude da dificuldade material, insumos necessários e as concorrências de outros produtores de cinema do exterior, como o norte-americano, centralizado em Hollywood.

Após altos e baixos, os anos 1990, do ponto de vista mercadológico, o cinema brasileiro deu início a um certo patamar de sucesso, no período que denominou como Retomada, em que houve uma série de leis que regulamentaram o investimento nas produções nacionais.

Constatamos que o filme biográfico *Lamarca* tem o objetivo de trazer uma versão diferenciada da *ideologia dominante*, ou seja, o diretor pretende tornar o filme um objeto de contra-análise da sociedade, conforme conceito de Marc Ferro (1992). Trata-se do embate entre duas versões da História: a oficial, produzida em meio à luta política no calor da década de 1960, quando o governo militar se utilizava dos meios de comunicação para divulgar a figura de “terroristas” e anarquistas para os revolucionários, e na segunda versão da História, os pesquisadores usam os meios de comunicação para mostrar a figura de um “guerreiro” que abdicou do seu “eu” pelo povo. Com a acessão do sistema político-democrático, foram ofertadas novas percepções para compreender o papel dos ex-militar que aderiu a esquerda. Neste filme, vê-se que são heróis de uma nação.

O diretor Sérgio Rezende, ex-militante de esquerda que sofreu as repressões do governo ditatorial, apresentou ao público a visão de um ex-guerrilheiro sobre sua geração e sobre o período da ditadura. Todavia, voltou seu olhar a partir da compreensão dos militares de baixa patente. O filme trouxe e personificou a luta de Lamarca pelas classes oprimidas diante do poderio descomunal da repressão.

ABSTRACT

This paper analyzes Brazilian leftist ideology representation in *Lamarca* fiction feature film, 1994. Considering whether the film as counter-analysis of history, we discuss representations made by young people who resisted the military dictatorship. Films are great worldviews promoters in the twentieth century. They are a valuable source for historian's reflection. Thus, we conducted a filmic analysis of *Lamarca* to reflect on the choices made by director Sérgio Rezende. This analysis helps to demonstrate how such film is part of a dispute over the representation on Brazilian leftist dictatorial period starting in the 1960s. Authors such as Ferro (1992) and Lagny (2009) made possible to understand cinema as a historical source. Campos (2004), Bernardet (2007) and others have contributed to reflect on the national cinema origin. Chartier (1991) and Campbell (1997) brought understandings about hero construction.

Keywords: Brazilian cinema. *Lamarca* film. Representation.

REFERÊNCIAS

ARAÚJO, Maria Paula. Esquerdas, juventude e radicalidade na América Latina nos anos. In: FICO, Carlos; FERREIRA, Marieta de Moraes et al. (orgs). **Ditadura e Democracia na América Latina**. Rio de Janeiro: FGV, 2008. p. 247-243.

BACZKO, Bronislaw. A imaginação social. In: LEACH, Edmund et al. **Anthropos - homem**. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1985. p. 296-330.

BERNARDET, Jean-Claude. **Brasil em tempo de Cinema: Ensaios sobre o cinema Brasileiro de 1958 a 1966**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

CAMPBELL, Joseph. **O herói de mil faces**. 10. ed. São Paulo: Pensamento LTDA, 1995.

CAMPOS, Márcio Martins de. História do cinema brasileiro: os ciclos de produção mais próximos ao mercado. In: ENCONTRO NACIONAL DA REDE ALFREDO DE CARVALHO, 2, 2004, Florianópolis. **Anais...** Florianópolis, SC: UFSC. 1 CD-ROM.

CHARTIER, Roger. O mundo como representação. **Revista Estudos Avançados**, São Paulo: v.5, n.11, p.173 – 191, 1991. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40141991000100010>. Acesso em: 30 mai. 2016.

CINEMA CLÁSSICO BRASILEIRO. In: **Fundamentos de Cinema**. Porto Alegre: UFRGS/FABICO UFRGS, 2007. Disponível em: <https://chasqueweb.ufrgs.br/~miriam.rossini/class_narr.html>. Acesso em: 30 mai. 2016.

COMISSÃO NACIONAL DA VERDADE. **CNV ouve em São Paulo depoimento de familiares de Zequinha e Otoniel Barreto**. 17 jul. 2014. Disponível em: <<http://www.cnv.gov.br/outros-destaques/501-cnv-ouve-em-sp-depoimento-de-familiares-de-zequinha-e-otoniel-barreto.html>>. Acesso em: 30 mai. 2016.

DUTRA, Eliane Aparecida. **Cidade de Deus: a banalização da violência como discurso.** Florianópolis, 2005. p. 24-47. Disponível em: <<https://repositorio.ufsc.br/bitstream/handle/>>. Acesso em: 19 abr. 2016.

EMILIANO, José; MIRANDA, Oldack. **Lamarca, o capitão da guerrilha.** São Paulo: Global, 2004.

FERRO, Marc. O filme: uma análise da sociedade? In: _____. **Cinema e história.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992. p. 25-47.

GOMES, Paulo Emílio Salles. **Cinema: Trajetória no Subdesenvolvimento.** 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.

LAGNY, Michéle. O cinema como fonte de história. In: NÓVOA, Jorge; FRESSATO, Soleni Biscouto; FEIGELSON, Kristian (Orgs.). **Cinematógrafo: um olhar sobre a história.** Salvador: ED UFBA; São Paulo: UNESP, 2009. p. 99-131.

LEITE, Sidney Ferreira. **Cinema Brasileiro: das origens a retomada.** São Paulo: Perseu Abrano, 2005.

MACIEL, Antunes Wilma. Repressão judicial no Brasil : Lamarca e a VPR na justiça militar (1969-1971). ENCONTRO REGIONAL DE HISTORIA DA ANPUH, 18, 2004, Campinas. **Anais...** Campinas, SP : UNICAMP. 1 CD ROM

MATUSZEWSKI, Boleslas. Une nouvelle source de l' histoire: création d' un dépôt de cinématographie historique. **Textes fondateurs**, v. 57, n. 1, p. 18-21, 2012. Disponível em: <<http://www.enssib.fr/bibliotheque-numerique/documents/56613-une-nouvelle-source-de-l-histoire-du-cinema-de-boleslas-matuszewski-1898.pdf>>. Acesso em: 30 mai. 2016.

NAPOLITANO, Marcos. A história depois do papel. In: PINSKY, Carla Bassanezi (org). **Fontes Históricas.** São Paulo: Contexto, 2010. p. 235 – 289.

NÓVOA, Jorge. Metamorfose do cinema brasileiro na era da mundialização neoliberal: em busca de uma identidade estética. In: NÓVOA, J; BARROS, J. D. (Orgs.). **Cinema – história: teoria e representações sociais no cinema.** Rio de Janeiro: Apicuri, 2008. p. 161-180.

SILVA, André Januário da; FERREIRA, Lucia Maria Alves. Cinema, memória e discurso: o gênero chanchada na perspectiva bakhtiniana. **Bakhtiniana**, São Paulo, v.1, n. 4, p.145-154, 2010.

VASCONCELOS, Eduardo Henrique Barbosa de. Do prenúncio ao recomeço: a história do cinema brasileira no início e no final do século XX. **Oficina do Historiador**, v. 5, Porto Alegre, 2012.

VIANY, Alex. **Introdução ao Cinema Brasileiro.** Rio de Janeiro: Alhambra-Embrafilme, 1987.

Ficha Técnica do longa-metragem *Lamarca*

Obra Original: Emiliano José Oldack Miranda

Direção: Sérgio Rezende

Elenco: Paulo Betti; Carla Camurati; Eliezer de Almeida; Deborah Evelyn; Carlos Zara; José de Abreu

Produção: Brasil 1994

Título Original: Lamarca

Duração: 130 minutos

Roteiro: Alfredo Oroz; Sérgio Rezende

Fotografia: Antonio Luis Soares

Montagem: Isabelle Rathery

Música: David Tygel

Produtor: Mariza Leão

Diretor de Arte: Clóvis Bueno