



DIVERGÊNCIA E CONCILIAÇÃO: CINEMA E MEMÓRIA DA LUTA ARMADA NO BRASIL

A evidência e as versões: fotografia oficial do embarque de presos políticos trocados pelo embaixador em 1969. La preuve et les versions : photographie officielle de l'embarquement des prisonniers politiques échangés contre l'ambassadeur en 1969.





Fernando Seliprandy

Um fato histórico, dois filmes, muitas polêmicas. As obras aqui analisadas mobilizam as tensões estéticas entre ficção e documentário no embate que travam acerca da memória da luta armada durante a ditadura civil-militar no Brasil (1964-1985). Em *O que é isso, companheiro?* (Bruno Barreto, 1997) e *Hércules 56* (Silvio Da-Rin, 2006), o mesmo acontecimento é retratado, respectivamente, pelas lentes do melodrama de matriz hollywoodiana e de certa vertente do documentarismo de entrevista contemporâneo. Em ambos, o discurso testemunhal é a matriz das imagens. O sequestro do embaixador dos EUA, Charles Burke Elbrick – ação guerrilheira realizada pelo Movimento Revolucionário 8 de Outubro (MR-8) e pela Ação Libertadora Nacional (ALN), em setembro de 1969, com o objetivo imediato de libertar presos políticos e romper a censura imposta pelos militares – é o fato passado que está no cerne da disputa de memória entre os gêneros cinematográficos. Distanciados de quase uma década, os filmes propõem visões do evento que, para além das diferenças formais, ancoram-se em conjunturas relativamente distintas.

Adaptação para as telas do *best-seller* testemunhal homônimo de Fernando Gabeira publicado em 1979, *O que é isso, companheiro?* foi lançado nos cinemas brasileiros em maio de 1997, em pleno momento da cinematografia nacional que se convencionou chamar de “Retomada”. A realização contava com um elenco ilustre, composto tanto por atores ligados à teledramaturgia brasileira quanto por intérpretes estrangeiros com certo trânsito em Hollywood. Com linguagem vinculada aos cânones do cinema industrial norte-americano, a película obteve significativo sucesso de público. Ao mesmo tempo, porém, arregimentou uma legião de detratores, principalmente entre aqueles que viveram mais ou menos de perto a experiência encenada em suas imagens. Em 1998, concorreu ao Oscar de melhor filme estrangeiro.

Lançado nos cinemas em maio de 2007, *Hércules 56* foi acolhido por grande parte da crítica como a devida resposta documental às polêmicas ficcionalizações da história de *O que é isso, companheiro?*. Em termos formais, o filme se vincula a uma forte tendência do documentário de entrevista contemporâneo no Brasil. Suas imagens trazem os rostos e as vozes das principais testemunhas do evento: de um lado, na rememoração coletiva das lideranças do sequestro; de outro, nos depoimentos individuais dos presos políticos libertados em troca de Elbrick. O documentário revela ainda um precioso material de arquivo, exibindo muitas imagens de época até então inéditas no Brasil.

Propõe-se aqui uma análise comparativa dos filmes, que possuem um diálogo evidente. Mas não se trata de estipular uma valoração pautada pela medida da manipulação da ficção ou da autenticidade do documentário. A fronteira que separa *O que é isso, companheiro?* e *Hércules 56* não está exatamente em uma suposta baliza da maior ou menor “distorção”. As relações entre representação e referente que os diferenciam são muito mais

DIVERGENCE ET CONCILIATION: CINÉMA ET MÉMOIRE DE LA LUTTE ARMÉE AU BRÉSIL

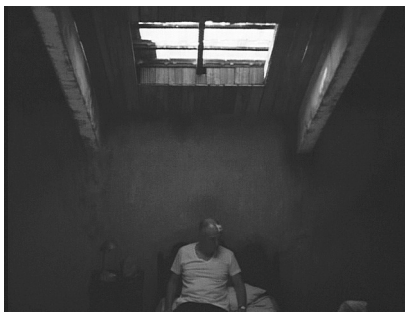
Um fait historique, deux films, bien des polémiques. Les œuvres analysées dans cet article mobilisent les tensions esthétiques entre fiction et documentaire dans la bataille qu’elles se livrent au sujet de la mémoire de la lutte armée pendant la dictature civile-militaire au Brésil (1964-1985). Dans *O que é isso, companheiro?* (*Quatre jours en septembre*) (Bruno Barreto, 1997) et *Hércules 56* (Silvio Da-Rin, 2006), le même événement est retracé, par les objectifs respectifs du mélodrame de facture hollywoodienne et d’une certaine veine du documentarisme d’interview contemporain. Dans les deux films, le discours testimonial génère les images. L’enlèvement de l’ambassadeur des États-Unis au Brésil, Charles Burke Elbrick – action de guérilla menée par le Mouvement révolutionnaire du 8 octobre (MR-8) et par l’Action de libération nationale (ALN), en septembre 1969, avec pour objectif immédiat de libérer des prisonniers politiques et de casser la censure imposée par les militaires –, est le fait historique qui est au cœur du conflit pour la mémoire entre genres cinématographiques. Avec presque dix ans d’écart, les films proposent des versions de l’événement qui, au-delà des différences formelles, s’inscrivent dans des contextes relativement distincts.

Adaptation pour le grand écran du *best-seller* testimonial du même nom de Fernando Gabeira publié en 1979, *O que é isso, companheiro?* est sorti au Brésil en mai 1997, alors que le cinéma national vivait un temps fort, conventionnellement appelé “Retomada”¹. La réalisation jouissait d’un casting de choix, composé tant par des acteurs liés à la dramaturgie télévisuelle brésilienne que par des interprètes étrangers à la trajectoire hollywoodienne. Grâce à un langage rattaché aux canons du cinéma industriel nord-américain, le film a obtenu un succès significatif auprès du public. Pourtant, il a en même temps enrégimenté une légion de detracteurs, principalement parmi ceux qui avaient vécu de plus ou moins près l’expérience qu’il met en scène. En 1998, il a concouru à l’Oscar du meilleur film étranger.

Sorti au cinéma en mai 2007, *Hércules 56* a été accueilli par une grande partie de la critique comme la nécessaire riposte documentaire au polémique traitement fictionnel de l’histoire proposé dans



Ameaça guerrilheira:
Jonas intimida o refém Elbrick em *O que é isso, companheiro?* (Brasil, 1997), de Bruno Barreto.
Le guérillero menaçante :
Jonas intimide l'otage Elbrick dans *O que é isso, companheiro?* (Brésil, 1997), de Bruno Barreto.



A virtude sequestrada:
o diplomata no cativo em *O que é isso, companheiro?* (Brésil, 1997), de Bruno Barreto
La vertu en otage : le diplomate en captivité dans *O que é isso, companheiro?* (Brésil, 1997), de Bruno Barreto

intrincadas, e tal complexidade só pode ser vislumbrada caso se abandone a premissa da aferição da fidelidade em benefício da tomada da própria distinção entre os gêneros e suas tensões como objetos de reflexão.

De início, serão descritos os principais sentidos das representações da luta armada em uma e outra obra. Daí surgirão as divergências entre as versões da memória. Por último, ficarão indicadas certas implicações das opções estéticas dos filmes quanto aos significados atribuídos àquele passado. A problematização das representações da história no cinema volta-se, no fim, para a crítica da referencialidade atual – lugar e objeto último desta análise comparativa. No fundo, busca-se compreender algo sobre os possíveis nexos entre certas configurações encerradas da memória, seja na ficção ou no documentário, e o presente de “conciliação” democrática no Brasil.

IMAGENS DIVERGENTES DO PASSADO: DESCULPAÇÃO VERSUS MONUMENTALIZAÇÃO

As versões da história apresentadas em cada um dos filmes são claramente divergentes. *O que é isso, companheiro?* estabelece uma imagem do passado vinculada ao que Paul Ricœur já chamou de “memória desculpação”.¹ Mobilizando os artifícios da decupagem clássica e os clichês melodramáticos, a obra constrói uma representação de cunho negacionista, algo que fica evidente no perfil dos personagens.

Jonas (vividido pelo ator Matheus Nachtergaele), comandante da ação e único guerrilheiro de origem proletária, é caracterizado com uma brutalidade excessiva. Ele é truculento, desleal, ameaça a todos de morte, inclusive Elbrick e os próprios companheiros, e arma intrigas no interior do grupo. Em suma, ele é o verdadeiro vilão do filme, a encarnação do “perigo vermelho” comunista. O personagem do torturador, ao contrário, tem seu retrato nuançado. Henrique (interpretado por Marco Ricca) tortura, mas sofre

O que é isso, companheiro? Par ses aspects formels, le film se rattache aux grandes tendances actuelles du documentaire d'interview au Brésil. Ses images livrent les visages et les voix des principaux témoins de l'événement : d'une part, dans la remémoration collective des instigateurs de l'enlèvement ; d'autre part, dans les déclarations individuelles des prisonniers politiques libérés en échange d'Elbrick. Le documentaire s'avère en outre un précieux matériau d'archive, en exhibant de nombreuses images d'époque jusqu'alors inédites au Brésil.

Nous proposons ici une analyse comparative des films, qui possèdent un dialogue évident. Mais il ne s'agit pas d'émettre une évaluation basée sur le degré de manipulation de la fiction ou d'authenticité du documentaire. La frontière qui sépare *O que é isso, companheiro?* et *Hércules 56* ne se superpose pas à une prétendue ligne de partage d'une plus ou moins grande “distorsion”. Les relations entre représentation et référent qui les distinguent sont bien plus intriquées, et une telle complexité ne saurait être perçue qu'à condition d'abandonner le préalable examen de fidélité pour prendre la distinction même entre les genres et leurs tensions comme objets de réflexion.

Pour commencer, nous décrivons les principales orientations des représentations de la lutte armée dans l'une et l'autre des œuvres. Surgiront alors les divergences entre les versions de la mémoire. Enfin, nous indiquerons certaines implications des choix esthétiques opérés dans les films quant aux significations attribuées à ce passé. La problématisation des représentations de l'Histoire au cinéma se tourne, *in fine*, vers la critique des référentiels actuels – lieux et objets ultimes de cette analyse comparative. Dans le fond, nous cherchons à mieux appréhender les liens possibles entre certaines configurations entérinées de la mémoire, que ce soit dans la fiction ou dans le documentaire, et le présent de “conciliation” démocratique au Brésil.

IMAGES DIVERGENTES DU PASSÉ : DISCULPATION VERSUS MONUMENTALISATION

Les versions de l'histoire présentées dans chacun des films sont clairement divergentes. *O que é isso, companheiro?* établit une image du passé liée à ce que Paul Ricœur appelle la “mémoire disculpation”.² Mobilisant les artifices du découpage classique et les clichés mélodramatiques, l'œuvre construit une représentation empreinte de négationnisme, chose que le profil des personnages met en évidence.

Jonas (joué par l'acteur Matheus Nachtergaele), commandant de l'opération et seul guérillero d'origine prolétarienne, est caractérisé par une brutalité excessive. Il est cruel, déloyal, menace tout le monde

constantes crises de consciência. Ele está sempre angustiado, padece de insônia, confessa à sua bela esposa que tem pesadelos com o mundo de cabeça para baixo. Mesmo assim, cumpre sua missão de modo profissional e cauteloso, sentindo-se mesmo injustiçado. Afinal, fica implícito, ele está sacrificando a própria inocência em prol do restabelecimento da harmonia social.

O desequilíbrio entre o excesso de Jonas e a nuance de Henrique indica sentidos que estão para além de uma suposta equivalência das vilanias de “dois demônios”. Se o melodrama é o “modo do excesso”,² é significativo que em *O que é isso, companheiro?* a nuance esteja situada no personagem do torturador. No fundo, o contraste entre o guerrilheiro desmesuradamente brutal e o algoz matizado sugere que o mal encarnado em Jonas tem maior peso do que o mal personificado em Henrique. A tortura teria sido um remédio amargo, sim, mas um “mal menor” diante do “mal maior”, a hiperbólica ameaça revolucionária. Nesse antagonismo assimétrico, a perspectiva moral do melodrama serve ao revisionismo histórico que atenua e inverte culpabilidades.

Os jovens guerrilheiros de classe média oriundos do movimento estudantil encontram-se em outro nível da escala moral do filme. Abandona-se nesse caso o terreno das culpas rumo ao estabelecimento das inocências. Diferentemente de Jonas (o comunista proletário autêntico), os jovens militantes são apresentados como crianças sonhadoras cuja ingenuidade teria levado ao equívoco do engajamento armado. Entre esses personagens, abundam os clichês da puerilidade: há a filha preterida que busca refúgio nas organizações clandestinas, o fã de gibis de banguê-banguê que deseja viver suas próprias aventuras armadas, o fanfarrão que cai justamente pelo excesso de autoconfiança. *O que é isso, companheiro?* tenta enquadrar o gesto de ruptura de toda uma geração na caricatura melodramática. Ao sugerir que a guerrilha não passou de uma peripécia juvenil, o filme apaga os contornos políticos daquela entrega ao projeto revolucionário. A utopia é então imediatamente atrelada ao lugar-comum melodramático da inocência

Bruno Barreto



de mort, y compris Elbrick et ses propres camarades, et complot au sein du groupe. En somme, c'est lui le vrai méchant du film, l'incarnation du “péril rouge” communiste. Le personnage du tortionnaire, au contraire, voit son portrait nuancé. Henrique (interprété par Marco Ricca) torture, mais subit de constantes crises de conscience. Il est toujours angoissé, souffre d'insomnie, confesse à sa belle épouse qu'il fait des cauchemars dans lesquels le monde est sens dessus dessous. Et pourtant, il accomplit sa mission avec professionnalisme et application, se sentant même incompris. En fin de compte, il est sous-entendu qu'il sacrifie sa propre innocence à la faveur du rétablissement de l'harmonie sociale.

Le déséquilibre entre l'excès de Jonas et la nuance d'Henrique indique une signification qui va au-delà d'une prétendue équivalence des méchancetés entre “deux démons”. Si le mélodrame est le “mode de l'excès”,³ il est révélateur que, dans *O que é isso, companheiro?*, la nuance soit placée dans le personnage du tortionnaire. Dans le fond, le contraste entre le guérillero démesurément brutal et le bourreau édulcoré suggère que le mal incarné en Jonas pèse plus lourd que le mal personifié en Henrique. La torture aurait été, certes, un remède amer, mais un “moindre mal” face au “plus grand mal”, l'hyperbolique menace révolutionnaire. Dans cet antagonisme asymétrique, la perspective morale du mélodrame est au service du révisionnisme historique, qui atténue et inverse les culpabilités.

Les jeunes guérilleros de classe moyenne issus du mouvement étudiant se situent à un autre niveau de l'échelle morale du film. On abandonne dans leur cas la catégorie des fautifs pour aller désigner les innocents. À l'inverse de Jonas (l'authentique communiste prolétaire), les jeunes militants sont présentés comme des enfants rêveurs que leur naïveté aurait conduits à se fourvoyer dans la lutte armée. Parmi ces personnages, les clichés sur la puerilité abondent : il y a la fille répudiée qui cherche un refuge dans les organisations clandestines, le fan de BDs noires qui désire vivre, armes en main, ses propres aventures, le m'as-tu vu que l'excès de confiance en lui entraîne à sa perte. *O que é isso, companheiro?* essaie de circonscrire le geste de rupture de toute une génération dans la caricature melodramatique. En suggérant que la guérilla s'est réduite à une péripécie adolescente, le film gomme les contours politiques de ce dévouement au projet révolutionnaire. L'utopie est alors immédiatement prisonnière du lieu-commun melodramatique de la méprise des innocents. Dans cette perspective, la violence de la torture allait faire office de punition pour purger ces enfants de leur égarement. L'acte



O que é isso, companheiro?

equivocada. Nesse prisma, a violência da tortura serviria como uma espécie de castigo apto a purgar o equívoco daquelas crianças. O próprio gesto de sonhar torna-se mera inocência e perde, assim, toda a historicidade.

A sociedade brasileira também é representada na chave da inocência em *O que é isso, companheiro?* Mas a sua inocência é de outra natureza, ela está um patamar acima na escala moral do melodrama, pois não carrega a mácula do equívoco das armas. No que se refere ao povo em geral, o filme mobiliza o *topos* da inocência desprotegida, como se a sociedade naquele período fosse mera vítima vulnerável em meio ao fogo cruzado dos “dois demônios”. Tudo o que os brasileiros “de bem” queriam era dormir um sono tranquilo. É emblemática nesse sentido a cena em que a esposa do torturador, espécie de donzela vestida de *baby-doll*, ouve falar pela primeira vez sobre a existência de tortura no país com a divulgação do manifesto dos militantes pela televisão. Já em outras passagens do filme, há cidadãos anônimos cujo papel é mais ativo, sempre delatando os guerrilheiros à repressão. Contudo, mesmo aí não se abandona o campo da inocência, pois, seguindo a lógica geral da narrativa, a delação não significa colaboracionismo, mas simplesmente a escolha do “lado certo” da história. Em *O que é isso, companheiro?*, quando desperta de seu sono inocente, a sociedade opta por ficar ao lado de Henrique, colocando-se como parceira do agente da ordem no combate ao “mal maior” da guerrilha.

Por fim, situado no ápice da escala moral melodramática, há o personagem do diplomata norte-americano (interpretado por Alan Arkin). Mesmo aviltado pelo sequestro, sua performance segue digna, magnânima e serena. Os enquadramentos dedicados ao embaixador trazem sempre a conotação da elevação, da luz eclipsada pelas trevas. Mais do que um personagem, Elbrick é o arquétipo do virtuoso liberal, o símbolo do bem no filme. Sua captura pelos guerrilheiros, portanto, significa a supressão da harmo-

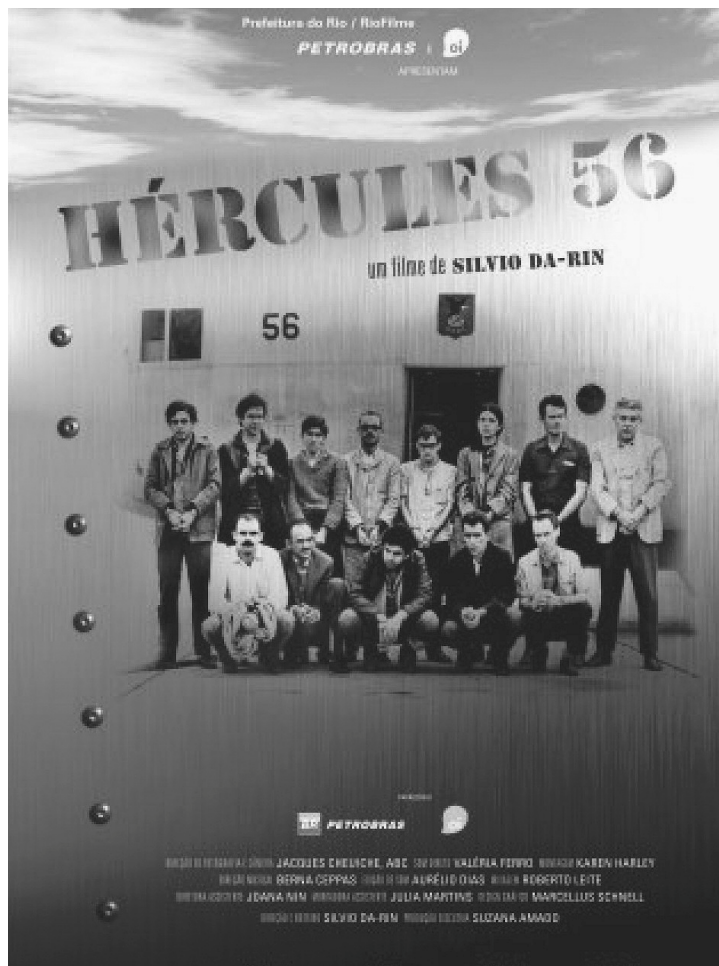
même de rêver devient simple innocence et perd ainsi toute son historicité.

La société brésilienne est également représentée sous l'angle de l'innocence dans *O que é isso, companheiro?* Mais son innocence est d'une autre nature : elle se situe un palier plus haut sur l'échelle morale du mélodrame, puisqu'elle ne porte pas la souillure de s'être fourvoyée dans la lutte armée. En ce qui concerne le peuple en général, le film mobilise le *topos* de l'innocence vulnérable, comme si le peuple n'avait été à cette époque qu'une simple victime en proie au feu croisé des “deux démons”. Tout ce que les “honnêtes” Brésiliens voulaient était dormir sur leurs deux oreilles. En ce sens, la scène où l'épouse du tortionnaire, une sorte de donzelle en nuisette, entend parler pour la première fois de l'existence de la torture dans le pays à travers la divulgation télévisuelle du manifeste des militants, est emblématique. Dans d'autres scènes du film, il y a pourtant des citoyens anonymes qui, dans un rôle plus actif, dénoncent les guérilleros aux services de répression. Mais, là encore, on reste dans le domaine de l'innocence car, selon la logique générale de la narration, délation ne veut pas dire collaboration mais simplement choix du “bon côté” de l'Histoire. Dans *O que é isso, companheiro?*, la société, quand elle sort de son innocent torpeur, choisit de se ranger du côté d'Henrique, en se rendant complice de l'agent dans son combat contre “le plus grand mal” – la guérilla.

Enfin, situé au sommet de l'échelle morale mélodramatique, on trouve le personnage du diplomate nord-américain (interprété par Alan Arkin). Bien



Silvio Da-Rin



nia natural do mundo – cabe lembrar neste ponto a imagem do mundo de cabeça para baixo, sempre repetida pelo torturador. A encenação do sequestro de Elbrick é a representação de um tempo no qual a virtude esteve cativa. Naquele período, o mundo estava de cabeça para baixo, o símbolo do bem estava sequestrado. E, assim, a película sugere que o conflito ocorrido naquele hiato foi mero surto, excrescência histórica estranha a uma ordem natural equilibrada em que a violência não tem lugar, na qual a luta é aberração. No passado encenado, breve desvio na linha do tempo,

qu'humilié par l'enlèvement, sa prestation reste digne, magnanime et sereine. Les plans dédiés à l'ambassadeur connotent toujours l'élévation et la lumière éclipsée par les ténèbres. Plus qu'un personnage, Elbrick est l'archétype du libéralisme vertueux et symbolise le Bien dans le film. Sa captivité implique donc la suppression de l'harmonie naturelle du monde ; il convient de rappeler à ce propos l'image du monde sens dessus dessous, inlassablement reprise par la tortionnaire. La mise en scène de l'enlèvement d'Elbrick est la représentation d'un temps où la vertu était retenue captive. À ce moment-là, le monde était sens dessus dessous et le symbole du Bien avait été séquestré. Le film suggère ainsi que le conflit qui a eu lieu dans ce laps de temps n'a été qu'un soubresaut, une excroissance de l'Histoire étrangère à un ordre naturel équilibré dans lequel la violence n'a pas sa place, et dans lequel la lutte est une aberration. Dans la mise en scène d'un passé réduit à une brève déviation sur la ligne du temps, ce qu'Elbrick représente a été supprimé sous l'action du "plus grand mal" communiste et de ses disciples égarés. Entre-temps, l'harmonie d'un monde dont l'ordre libéral exclut la lutte des classes a été prise en otage, principalement à cause des excès de Jonas, l'ouvrier-guérillero.

Une telle relecture de l'Histoire a été élaborée dans la seconde moitié des années 1990, décennie de l'hégémonie politico-économique du néolibéralisme, au Brésil et ailleurs. Le contraste avec l'image d'un passé aberrant, lorsque le monde était sens dessus dessous, suggère que le film a été réalisé dans un contexte de regain national de l'ordre (néo)libéral. Il va sans dire que dans les années 1990, l'anomalie historique de ce conflit avait été dépassée, et la page était donc "tournée".

Le négationnisme de *O que é isso, companheiro?* est radical. Ce film ne se contente pas de distribuer les rôles – atténuer les fautes et désigner les innocents – en répartissant les groupes sociaux sur une échelle de la moralité, à l'exception, évidemment, de l'authentique communiste prolétaire. Il va au-delà, tant l'antagonisme fondamental entre les pôles du "plus grand mal" révolutionnaire et du "Bien" libéral captif présente le passé conflictuel comme anormal, une image qui nie l'Histoire en tant que théâtre de luttes. En premier lieu, ce révisionnisme mélodramatique et conservateur véhicule l'idée d'une époque terminée – révolue dans le temps et enfermée dans les conventions du cinéma industriel. En outre, il est marqué par la prédominance d'un jugement moral sur le passé – un jugement délimité par le système de valeurs simpliste du mélodrame. Pendant ce temps, au Brésil, l'absence de jugement des

Testemunho coletivo:
rememoração das
lideranças do
sequestro em
Hércules 56
(Brasil, 2006),
de Silvio Da-Rin.
Témoignage collectif:
remémoration
des instigateurs de
l'enlèvement dans
Hércules 56
(Brésil, 2006),
de Silvio Da-Rin.



aquilo que Elbrick representa esteve suprimido pela ação do “mal maior” comunista e de seus seguidores equivocados. Naquele intervalo, principalmente pelo excesso do operário-guerrilheiro Jonas, esteve sequestrada a harmonia de um mundo cuja ordem liberal não inclui a luta de classes.

Tal releitura da história foi elaborada na segunda metade dos anos 1990, década da hegemonia político-econômica neoliberal no Brasil e alhures. O contraste com a imagem de um passado aberrante, quando o mundo estava “de cabeça para baixo”, sugere que a conjuntura de produção do filme era o tempo em que a ordem (neo)liberal estava restabelecida no país. Fica implícito que nos anos 1990 a anomalia histórica daquele conflito estava superada, portanto, estaria “virada a página” daquele passado.

O negacionismo de *O que é isso, companheiro?* é radical. Nele, não só as culpas são atenuadas e as inocências estabelecidas pela distribuição dos papéis sociais na escala da moralidade – com exceção do comunista proletário autêntico, claro. Mais do que isso, o antagonismo crucial entre os polos do “mal maior” revolucionário e do “bem” liberal cativo apresenta o passado conflituoso como anomalia, imagem que nega a própria história como palco de lutas. Nesse revisionismo melodramático e conservador, em primeiro lugar, fica a ideia de que aquele período está encerrado – superado no tempo e fechado nas convenções do cinema industrial; em segundo lugar, nele predomina o julgamento moral do passado – julgamento este enquadrado na grade simplista de valores do melodrama. Enquanto isso, prossegue a ausência de julgamentos dos torturadores no Brasil, algoz reais que talvez não tenham uma consciência tão pesada quanto a de seu retrato ficcional.

Hércules 56 se propõe a dar uma resposta a esses graves abusos da memória, reunindo para tanto os protagonistas da ação em suas imagens. Enfim surgia uma versão alternativa do sequestro, coletiva e, aspecto saudado por muitos, documental. De fato, a recepção crítica do filme, em geral, se pautou pela noção de que o

tortionnaires, de véritables bourreaux qui avaient peut-être la conscience plus tranquille que leur portrait fictionnel, perdure.

Hércules 56 a proposé, en réunissant dans ses images les protagonistes de l'opération, une réponse à ces graves abus de la mémoire. Surgissait alors une version de l'enlèvement alternative, collective et, aspect salué par beaucoup, documentaire. En effet, la réception critique du film a été, en général, guidée par l'idée que le documentaire est le genre cinématographique le plus à même de représenter l'Histoire, et la comparaison avec la fiction de *O que é isso, companheiro?* allait en être une démonstration criante. Sans ignorer les spécificités inhérentes à chaque genre, les considérations suivantes partent de la méfiance à l'égard du présupposé d'une plus grande adéquation du cinéma documentaire avec la représentation du passé. Plus que d'adhérer à une version de l'Histoire, à un genre cinématographique ou à une orientation de la mémoire, il est pertinent de prendre le risque de les problématiser dans leurs particularités et dans leurs liens avec l'actualité.

Hércules 56 étant une sorte de riposte à *O que é isso, companheiro?*, on aurait pu s'attendre à ce que le documentaire s'attache à instaurer un dialogue frontal avec cette version de l'Histoire que beaucoup considèrent, avec raison, impertinente. Fernando Gabeira, auteur du récit qui a servi de base au mélodrame, est encore aujourd'hui accusé, par ses anciens camarades, d'imposture testimoniale. Son livre, malgré le succès éditorial, a engendré et engendre encore de nombreuses polémiques, relatives principalement à l'ironie du texte et au rôle que

documentário é o gênero cinematográfico mais apropriado à representação da história, e a comparação com a ficção de *O que é isso, companheiro?* seria uma amostra patente disso. Sem ignorar as especificidades dos gêneros, as considerações a seguir partem da desconfiança em relação ao pressuposto de uma maior propriedade do cinema documental na representação do passado. Mais do que aderir a uma versão da história, a um gênero cinematográfico ou a uma vertente da memória, é pertinente assumir os riscos de problematizá-los em suas particularidades e em seus nexos com a atualidade.

Sendo *Hércules 56* uma espécie de réplica a *O que é isso, companheiro?*, presume-se que o documentário se inclinaria a travar um diálogo frontal com aquela versão da memória que muitos, com razão, consideram impertinente. Fernando Gabeira, autor do relato que serve de base para o melodrama, é até hoje acusado pelos antigos companheiros de impostura testemunhal. Seu livro, apesar do sucesso editorial, gerou e gera muitas polêmicas, principalmente quanto à ironia do texto e ao papel que o autor atribuiu a si mesmo na ação. Sob o argumento de que ele era um militante secundário, o diretor de *Hércules 56* nem sequer convidou Gabeira para as entrevistas, ausência que causa estranheza nos espectadores mais desavisados. Na verdade, é curioso que, embora tenha sido aclamado como um contrafilme, haja um absoluto silêncio em *Hércules 56* quanto às versões de *O que é isso, companheiro?*, seja o livro ou sua adaptação para o cinema.

A própria forma do documentário dá indícios para se entender tal omissão em sua resposta. Em *Hércules 56*, a pluralidade testemunhal, em grande medida, está a serviço da montagem de uma totalidade narrativa na qual só não haveria lugar para a impertinência de *O que é isso, companheiro?*. Muitas e diferentes vozes são ouvidas no decorrer da película (das lideranças, dos libertos, das imagens de arquivo), mas a edição faz todo um esforço para construir uma espécie de “montagem paralela” entre os núcleos testemunhais. A palavra dos entrevistados é fragmentada e articulada em função da progressão linear do relato, desde a descrição da conjuntura de época, passando pelo planejamento, execução e desfecho do sequestro, culminando com o balanço de seus sentidos históricos. O corte impaciente das falas de cada núcleo testemunhal estipula um paralelismo guiado por essa linearidade, e a força do enunciado fílmico acaba se sobrepondo à diversidade das vozes dos indivíduos. Assim mobilizada, a pluralidade tende a induzir o espectador a ver no filme “todas as pontas” da história.

Tal artifício estético é muito comum em certa vertente do documentarismo de entrevista contemporâneo. Nesse caso específico, a ambição de uma “versão total” traz a proposta tácita – ou seja, silenciosa – de substituição/supressão da memória impertinente (e individual) ligada a *O que é isso, companheiro?*. Pois essa memória, em última instância, estaria voltada ao consenso nacional. O intento é legítimo, mas a própria conjugação entre a omissão da resposta e a estética coesa aponta um problema. Afinal, ao deixar a impertinência de fora de sua totalidade, o documentário acaba estreitando o espaço do dissenso. No fim, não se trata de uma polêmica direta, capaz de abrir novos sentidos para a memória da luta armada. O antagonismo silencioso de *Hércules 56* não

l'auteur s'attribue dans l'opération. Arguant que Gabeira n'était qu'un militant secondaire, le réalisateur de *Hércules 56* ne l'a même pas invité aux interviews, une absence qui a causé l'étonnement chez les spectateurs les moins avertis. En réalité, il est curieux que, bien qu'il ait été acclamé en sa qualité de contre-film, *Hércules 56* passe sous un silence absolu les versions données par *O que é isso, companheiro?*, qu'il s'agisse du livre ou de son adaptation au cinéma.

La forme même du documentaire donne des indices pour comprendre une telle omission dans la riposte. Dans *Hércules 56*, la pluralité des témoignages est, dans une large mesure, mise au service du montage d'un ensemble narratif où l'impertinence d'un *O que é isso, companheiro?* n'aurait pas sa place. Des voix nombreuses et variées sont entendues au cours du film (celles des leaders révolutionnaires, des prisonniers libérés ou encore celles présentes dans les images d'archives), mais le monteur fait un gros effort pour construire une espèce de “montage parallèle” entre les noyaux de témoins. Le discours des interviewés est fragmenté et articulé en fonction de la progression linéaire du récit, depuis la description du contexte historique, en passant par la planification, l'exécution et le dénouement de l'enlèvement, jusqu'au bilan de ses significations historiques comme point culminant. Le découpage impatient des prises de paroles de chaque noyau de témoins établit un parallélisme guidé par cette linéarité, et la force de l'énoncé filmique finit par se superposer à la diversité des voix des individus. Ainsi mobilisée, la pluralité tend à conduire le spectateur à penser qu'il voit dans le film “toutes les facettes de l'histoire”.

Ce genre d'artifices esthétiques est très commun dans une certaine veine du documentaire d'interview contemporain. Dans ce cas spécifique, l'ambition d'une “version totale” implique une proposition tacite – c'est-à-dire silencieuse – de substitution/ suppression de la mémoire impertinente (et individuelle) associée à *O que é isso, companheiro?* car cette mémoire se tournerait, en dernière instance, vers le consensus national. La tentative est légitime mais la conjugaison même de l'omission de la riposte et de sa cohésion esthétique trahit un problème. En fin de compte, en excluant l'impertinence de son ensemble narratif, le documentaire finit par rétrécir l'espace de dissension. Il ne s'agit donc plus, *in fine*, d'une polémique directe, capable d'offrir des orientations nouvelles à la mémoire historique de la lutte armée. L'antagonisme silencieux de *Hércules 56* ne parviendrait certes pas à entreprendre une critique effective du travail de mémoire, mais il allait mettre



Desembarque dos libertos no México (Hércules 56).
Débarquement des prisonniers libérés à México (Hércules 56).

chegaria a empreender uma crítica efetiva da memória, mas sim a concorrência entre uma “memória total” e uma memória impertinente. Seu impulso estético à coesão plena expressaria, no fundo, o esforço de substituição de um consenso.

O viés da coesão é perceptível também no balanço daquela experiência apresentada no documentário. No final do filme, há uma sequência dedicada às avaliações autocríticas das testemunhas sobre os sentidos históricos do sequestro, momento em que as discordâncias de opinião ficam evidentes. No grupo entrevistado, há aqueles que concluem pelo desastre da ação; alguns valorizam o sacrifício do engajamento; outros, ainda, destacam o legado positivo da luta. Os indivíduos manifestam claramente julgamentos variados sobre a ação e a militância armada em geral, ressaltando também o sectarismo que marcava as esquerdas nos anos 1960 e 1970. Mas a edição do documentário se esforça para distensionar essas divergências, aplainando eventuais polêmicas. A articulação das falas vai atenuando o peso das afirmações mais diretas da derrota da guerrilha no Brasil, apontada como consequência do acirramento da repressão que sobreveio logo após o sequestro. Muitos concluem que a ação desencadeou o massacre das esquerdas, mas a dinâmica da justaposição dos depoimentos culmina sempre na enunciação do sentido geral positivo da experiência. Nota-se nesse segmento final uma fricção entre montagem documental e testemunhos, um atrito entre a edição e as falas que tende à superação dos dissensos políticos e autocríticos. É verdade que as divergências são dadas a ver, que estão inscritas no horizonte aberto de leitura do documentário. Mas, pelo impulso programático dessa sequência, fica ao espectador a sugestão de certa unidade da luta passada.

A atenuação progressiva das discordâncias autocríticas e do peso da derrota do projeto revolucionário conduz à ideia de que aquela luta levou a um “Brasil muito melhor hoje”, como diz uma das principais testemunhas, não por acaso encerrando o

em concorrência uma “memória total” e uma memória impertinente. Sua inclinação estética para a plena coesão exprimiria, no fundo, um esforço para substituir o consenso existente.

O procedimento da coesão é igualmente perceptível no balanço da experiência apresentada no documentário. Às vezes, no fim do filme, há uma sequência dedicada à avaliação autocrítica, por parte dos entrevistados, das significações históricas do sequestro; é neste momento do filme que as divergências de opinião se evidenciam. Entre os entrevistados, alguns chegam à conclusão de que a operação foi um desastre, enquanto outros valorizam o sacrifício do engajamento na causa ou fazem ressaltar o legado positivo da luta. Os indivíduos manifestam claramente julgamentos diversos sobre a operação e sobre o militância armada em geral, enfatizando também o sectarismo que caracterizava as forças de esquerda nos anos 1960 e 1970. Mas o montagem do documentário se esforça para distensionar essas divergências e aplainar eventuais polêmicas. A articulação das intervenções atenua o peso das afirmações mais diretas da derrota da guerrilha no Brasil, designada como consequência do endurecimento da repressão que ocorreu logo após o sequestro. Muitos concluem que a operação desembocou no massacre dos movimentos de esquerda, mas a dinâmica de justaposição das declarações acaba sempre por apontar para um sentido globalmente positivo da experiência. Observa-se, nesta sequência final, uma fricção entre o montagem documental e os testemunhos que tendem ao superamento dos dissensos políticos e autocríticos.



Antigos dirigentes dos grupos armados MR-8 e ALN reunidos no documentário *Hércules 56* (Brasil, 2006), de Silvio Da-Rin. Anciens dirigeants des groupes armés MR-8 et ALN réunis dans le documentaire *Hércules 56* (Brasil, 2006), de Silvio Da-Rin.



Arquivo Gregório Bezerra, *Hércules 56*.

documentário. O rumo da narrativa ganha clareza, a edição não apenas engendra a convergência de lutas díspares como também as faz confluir na trilha de uma teleologia democrática que não escapa ao anacronismo. Aplainadas as tensões, todo e qualquer ato passado de luta é submetido ao impulso de construção de um sentido comum cujo desfecho é o presente. Ocorre aí um deslocamento teleológico importante: pela montagem fílmica dos enunciados, o que era luta revolucionária torna-se resistência democrática³. Como se aquela geração tivesse sonhado apenas com a volta da normalidade institucional. Como se o horizonte da utopia de ontem fosse a democracia hoje existente no Brasil. A edição de *Hércules 56* acaba diluindo a potência do dissenso da autocrítica testemunhal das esquerdas. Fica dissolvida também a complexidade daquelas lutas, restando para o espectador a indicação de que a conjuntura atual era o objetivo do engajamento passado.

Embora justa e legítima, essa celebração do legado da guerrilha carrega um problema. Em primeiro lugar, porque a releitura institucionalizante da luta revolucionária é já um paradoxo em si. Afinal, aquela luta buscava inaugurar outra ordem, alvo muito maior do que um simples retorno à democracia institucional. Mais ainda, essa releitura tende a uma monumentalização dos atos passados satisfeita com os rumos da democracia presente. Percebe-se certo tom apoteótico em *Hércules 56*, discreto, é verdade, mas que se revela no desfecho do “Brasil muito melhor hoje” e, significativamente, na canção que encerra o documentário, cujos versos proclamam que “o Rio de Janeiro continua lindo⁴”. O filme foi realizado na metade dos anos 2000, após a vitória eleitoral de Lula pelo Partido dos Trabalhadores (PT), em 2002. Nessa conjuntura política, sua releitura positiva e democratizante da guerrilha não deixa de sugerir um triunfo tardio das esquerdas. Como se, com o êxito do operário nas urnas, finalmente a “resistência democrática” – e não a luta revolucionária – tivesse triunfado. Com isso, aquela luta incisiva acaba se transformando em algo distante no longo caminho rumo à vitória institucional das esquerdas brasileiras.

Il est vrai que les divergences sont montrées, qu’elles sont inscrites dans l’horizon de lecture ouvert du documentaire. Mais l’élan programmatique de cette séquence suggère au lecteur une certaine unité de la lutte passée.

L’atténuation progressive des désaccords dans l’autocritique et du poids de la défaite du projet révolutionnaire conduit à l’idée que cette lutte a amené à un “Brésil bien mieux aujourd’hui”, comme le dit l’un des principaux témoins, celui qui, et ce n’est pas un hasard, a le mot de la fin. Le cheminement de la narration gagne alors en clarté : le montage ne se contente pas d’engendrer la convergence de luttés divisées, mais il les fait confluer sur la voie d’une téléologie démocratique, non dénuée d’anachronisme. Une fois les tensions aplanies, le moindre petit acte de lutte est soumis à la dynamique de construction d’une orientation commune, dont le débouché est le présent. On assiste ici à un important déplacement téléologique : par le biais du montage filmique des énoncés, ce qui était une lutte révolutionnaire devient résistance démocratique⁴. Comme si cette génération n’avait rêvé que du retour à la normalité institutionnelle. Comme si l’horizon de l’utopie d’hier était la démocratie en place aujourd’hui au Brésil. Le montage de *Hércules 56* finit par diluer la puissance de la dissension présente dans les témoignages autocritiques. La complexité des luttés se trouve également dissolue pour indiquer au lecteur que la conjoncture actuelle était l’objectif du militantisme d’hier.

Bien que juste et légitime, cette célébration de l’héritage de la guérilla comporte un problème. En premier lieu, parce que la relecture institutionnalisante de la lutte révolutionnaire est déjà un paradoxe en soi. En fin de compte, cette lutte cherchait à inaugurer un ordre nouveau, but bien plus ambitieux qu’un simple retour à la démocratie institutionnelle. Plus encore, cette relecture tend à une monumentalisation des actes passés qui se satisfait des orientations de la démocratie actuelle. On perçoit dans *Hércules 56* un ton élogieux, certes discret, mais qui se révèle dans l’épilogue du “Brésil bien mieux aujourd’hui” et, de façon significative, dans la chanson qui clôture le documentaire, et dont les vers proclament que Rio de Janeiro est toujours aussi belle – “o Rio de Janeiro continua lindo⁵”. Le film a été réalisé dans la deuxième moitié des années 2000, après la victoire électorale de Lula avec le Parti des Travailleurs (PT) en 2002. Dans ce contexte politique, sa relecture positive et démocratisante de la guérilla n’est pas sans suggérer un triomphe tardif de la gauche. Comme si, avec le succès de l’ouvrier dans les urnes, la “résistance démocratique” – et non pas

No presente democrático, os gestos de ruptura de ontem tornam-se relíquias longínquas de um tempo extinto. O monumento, em si válido, carrega nesses termos o risco de servir como uma pedra sobre o passado. Isso quando a luta por justiça ainda está incompleta no Brasil. Sob a forma do documentário coeso e unívoco, o monumento, no fundo, parece satisfeito com os limites da democracia institucional brasileira.

Nota-se que, apesar dos problemas apontados em cada um dos filmes, eles apresentam uma oposição fundamental entre a *memória desculpadora* e a *memória monumentalizante*. A diferença é radical. De um lado, está o abuso do revisionismo negacionista de *O que é isso companheiro?*: nele, as culpas são atenuadas e invertidas, as inocências são estabelecidas e aquela história de conflito é vista como *anomia*. De outro, está a celebração simultânea do passado e do presente de *Hércules 56*: aí, muito longe dos abusos da memória, o problema ocorre quando a luta incisiva se torna uma *reliquia*. O combate ao negacionismo e a homenagem à guerrilha são tarefas que o documentário assumiu de modo legítimo – é importante deixar clara essa opinião. Mas há uma contradição quando o imperativo de condenação dos torturadores fica de fora do monumento.

“CONCILIAÇÃO” NO PRESENTE DEMOCRÁTICO: DISPUTAS DE UMA HISTÓRIA ENCERRADA

A distância ideológica entre as duas versões nunca pode ser desconsiderada, mas ambas possuem um aspecto que, sem jamais as tornar equivalentes, indica um paralelismo no distanciamento. Para além dos evidentes antagonismos, os filmes assumem, de parte a parte, formas estéticas portadoras de um *impulso à univocidade* narrativa e teleológica. De um lado, estão os cânones da ficção hollywoodiana associados aos clichês melodramáticos. De outro, as convenções do documentário de entrevista contemporâneo. Ou seja, mesmo seguindo vias estéticas e ideológicas distintas, *O que é isso, companheiro?* e *Hércules 56* estão vinculados a formas cinematográficas coesas e unívocas. Por meio delas, sugerem implicitamente que suas respectivas conjunturas são a resolução definitiva dos eventos retratados. No melodrama, pela refutação da anomalia da luta no presente da ordem neoliberal. No documentário, pela celebração da inserção institucional das esquerdas como a culminância das lutas antigas. Nos dois casos, o presente é sempre o ápice da história que põe fim ao passado.

Aqui se toca o núcleo da questão. No filme e no contrafilme, *as imagens do passado autoritário são divergentes*, mas os vetores narrativos de ambos apontam para uma *convergência das leituras cinematográficas do presente democrático* como apogeu da linha do tempo. Na ficção ou no documentário, a univocidade estética encerra o passado. Seja nos anos 1990 ou 2000, elege-se a democracia institucional existente no país como o grande desfecho teleológico daqueles eventos. As disputas, portanto, se dão em torno da imagem de uma história vista como encerrada.

O olhar crítico do historiador para o cinema não pode abandonar o horizonte da referencialidade. Imerso em seu presente, ele busca então o significado histórico desse encerramento das representações: os embates de *O que é isso, companheiro?* e *Hércules 56*

la lutte révolutionnaire – avait triomphé. Ainsi, cette lutte acharnée finit par se transformer en une étape reculée dans le long parcours vers la victoire institutionnelle de la gauche brésilienne. Dans le présent démocratique, les gestes de rupture d’hier deviennent de lointaines reliques d’un temps éteint. Le monument, s’il est valable en soi, comporte néanmoins le risque de recouvrir le passé, à l’heure où la lutte pour la justice est encore inachevée au Brésil. Sous la forme du documentaire cohérent et univoque, le monument semble se satisfaire, dans le fond, des limites de la démocratie institutionnelle au Brésil.

On remarque qu’en dépit des problèmes relevés dans chacun des films, ils présentent avant tout une opposition fondamentale entre la *mémoire disculpatoire* et la *mémoire monumentalisante*. La différence est flagrante. D’une part, on trouve l’abus du révisionnisme négationniste de *O que é isso, companheiro?* : les fautes y sont atténuées et inversées, les innocents y sont désignés, et le conflit y est vu comme une *anomalie*. D’autre part, on trouve la célébration simultanée du passé et du présent de *Hércules 56* : dans ce cas, bien loin des abus de la mémoire, le problème surgit quand la lutte acharnée devient une *relique*. Le combat contre le négationnisme et l’hommage à la guérilla sont des missions dont le documentaire s’est investi de façon légitime – il convient d’être clair à ce sujet. Mais il y a une contradiction quand l’impératif de condamnation des tortionnaires est laissé au pied du monument.

“CONCILIATION” DANS LE PRÉSENT DÉMOCRATIQUE : BATAILLES AUTOUR D’UNE HISTOIRE REFERMÉE

L’écart idéologique entre les deux versions ne saurait être méprisé, mais elles possèdent toutes deux un aspect qui, sans jamais les rendre équivalentes, indique un parallélisme dans l’éloignement. Au-delà des antagonismes évidents, les films revêtent, de part en part, des formes esthétiques porteuses d’un *instinct d’univocité* narrative et téléologique. D’un côté, on trouve les canons de la fiction hollywoodienne associés aux clichés mélodramatiques. De l’autre, les conventions du documentaire d’interview contemporain. En d’autres termes, bien qu’ils suivent des voies esthétiques et idéologiques distinctes, *O que é isso, companheiro?* et *Hércules 56* sont liés à des formes cinématographiques cohérentes et univoques. Par leur biais, ils suggèrent implicitement que leurs propositions respectives apportent une résolution définitive des événements racontés. Dans le mélodrame, cela passe par la réfutation de l’anomalie que constitue la lutte dans l’ordre néolibéral actuel. Dans le documentaire, par la célébration de

ficam encapsulados no âmbito das imagens cinematográficas da memória; não há entre os filmes uma divergência substantiva sobre a realidade da “conciliação” democrática brasileira. As formas cinematográficas adotadas em gêneros distintos amarram todos os fios da trama histórica e, assim, o avanço crítico sobre a atualidade é bloqueado pelas barreiras das convenções da coerência. O dissenso acaba restrito ao campo das representações, ficando mantida uma “distância segura” em relação ao fato da impunidade de assassinos e torturadores no Brasil.

NOTAS

1. Ricœur Paul, *A memória, a história, o esquecimento*, Campinas, Editora da Unicamp, 2007.
2. Cf. Brooks Peter, *Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess*, New Haven, London, Yale University Press, 1995; Xavier Ismail, *O Olhar e a cena: melodrama, Hollywood, Cinema Novo e Nelson Rodrigues*, São Paulo, Cosac & Naify, 2003.
3. Cf. Reis Filho, Daniel Aarão; Ridenti, Marcelo; Sá Motta, Rodrigo Patto, *O golpe e a ditadura militar, quarenta anos depois (1964-2004)*, Bauru, Edusc, 2004.
4. Trata-se de *Aquele abraço*, canção de 1969 composta por Gilberto Gil, no filme em nova versão, interpretada por Jards Macalé.

FERNANDO SELIPRANDY Mestre em História Social pela Universidade de São Paulo (USP), Brasil, onde também se graduou em História. Pesquisa as relações entre cinema, memória e história, com ênfase nas representações cinematográficas da luta armada no Brasil. Publicou o artigo “Instruções documentarizantes no filme *O que é isso, companheiro?*” no livro *História e Documentário* (Rio de Janeiro, Editora FGV, 2012), além de outros textos em congressos nacionais e internacionais. Participa do grupo de pesquisa CNPq “História e Audiovisual: circularidades e formas de comunicação”. Colabora com o blog Espiralados (espiralado.wordpress.com).

RESUMO O melodrama histórico *O que é isso, companheiro?* (Bruno Barreto, 1997) e o documentário *Hércules 56* (Silvio Da-Rin, 2006) adotam gêneros cinematográficos distintos na construção de versões antagonicas sobre o sequestro do embaixador dos EUA no Brasil, promovido pela luta armada revolucionária em 1969. Porém, de lado a lado, as opções estéticas identificáveis nos filmes conotam um encerramento do passado que não deixa de indicar certa convergência a respeito do presente brasileiro de “conciliação” democrática, quando permanece a impunidade de torturadores e assassinos.

PALAVRAS-CHAVE luta armada – ditadura – cinema – documentário – melodrama – memória

l'intégration de la gauche aux institutions en tant que point d'orgue des luttes anciennes. Dans les deux cas, le présent est toujours l'apothéose de l'Histoire qui met un terme au passé.

On touche ici au cœur du sujet. Dans le film et dans le contre-film, *les représentations du passé autoritaire divergent*, mais les vecteurs narratifs utilisés indiquent une *convergence des lectures cinématographiques du présent démocratique* comme apogée de la ligne du temps. Dans la fiction comme dans le documentaire, l'univocité esthétique referme le passé. Que ce soit dans les années 1990 ou 2000, on choisit la démocratie institutionnelle existante dans le pays comme grand dénouement téléologique de ces événements. Les débats se font donc autour de la représentation d'une histoire considérée comme terminée.

Le regard critique de l'historien sur le cinéma ne saurait laisser de côté l'horizon du référentiel. Immergé dans le présent, il cherche alors la signification historique de ce figement des représentations : l'affrontement de *O que é isso, companheiro?* et d'*Hércules 56* reste circonscrit dans le cercle des représentations cinématographiques de la mémoire ; entre les deux films, il n'y a pas de divergence consistante sur la réalité de la “conciliation” démocratique brésilienne. Les formes cinématographiques adoptées dans des genres distincts emmêlent tous les fils de la trame historique, et l'avancée de la critique du présent se retrouve entravée par les barrières des conventions de la cohérence. La dissension finit par être confinée au champ des représentations, ce qui maintient une “distance de sécurité” vis-à-vis de l'impunité des assassins et des tortionnaires au Brésil.

TRADUIT DU PORTUGAIS (BRÉSIL) PAR BORIS CHASSAING

NOTES

1. NDT : Période de reprise du cinéma brésilien (1992-2003), inaugurée avec la création du Secrétariat du développement de l'audiovisuel par le ministre de la Culture Antonio Houaiss, et s'appuyant sur la mise en place, par cette institution, de mécanismes d'aide à la production, notamment des mesures d'incitation fiscale, qui ont permis le lancement de grands studios de production industrielle, comme la Globo Filmes.
2. Paul Ricœur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, éd. du Seuil, Points, Essais, 2003.
3. Cf. Peter Brooks, *L'Imagination mélodramatique : Balzac, Henry James, le mélodrame et le mode de l'excès*, Paris, éd. Classiques Garnier, 2010 ; Ismail Xavier, *O olhar e a cena: melodrama, Hollywood, Cinema Novo e Nelson Rodrigues*, São Paulo, Cosac e Naifi, 2003.
4. Cf. Daniel Aarão, Reis Filho, Marcelo Ridenti, Rodrigo Patto, Sá Motta, *O golpe e a ditadura militar, quarenta anos depois (1964-2004)*, Bauru, Edusc, 2004.
5. Il s'agit de *Aquele abraço*, chanson composée en 1969 par Gilberto Gil. On entend dans le film une nouvelle version interprétée par Jards Macalé.

FERNANDO SELIPRANDY Fernando Seliprandy est titulaire d'un Master en histoire sociale et d'une maîtrise en histoire à l'Université de São Paulo (USP), au Brésil. Il mène des recherches sur les relations entre cinéma, mémoire et histoire, avec une spécialité dans les représentations cinématographiques de la lutte armée au Brésil. Il a publié l'article “Instruções documentarizantes no filme *O que é isso, companheiro?*” dans le livre *Historia e Documentário* (Rio de Janeiro, Ed. FGV, 2012), ainsi que d'autres textes dans des congrès nationaux et internationaux. Il participe au groupe de recherches CNPq “Histoire et Audiovisuel : circularités et formes de communication”. Il collabore avec le blog Espiralados (espiralado.wordpress.com).

RESUMÉ Le mélodrame historique *O que é isso, companheiro?* (Bruno Barreto, 1997) et le documentaire *Hércules 56* (Silvio Da-Rin, 2006) adoptent des genres cinématographiques distincts dans la construction de versions antagoniques de l'enlèvement de l'ambassadeur des États-Unis au Brésil, perpétré par la lutte armée révolutionnaire en 1969. Pourtant, mis côte à côte, les choix esthétiques identifiables dans les films dénotent un verrouillage du passé qui n'est pas sans indiquer une certaine convergence au sujet de l'actuelle “conciliation” démocratique au Brésil, alors que les tortionnaires et assassins restent impunis.

MOTS-CLÉS lutte armée – dictature – cinéma – documentaire – mélodrame – mémoire