

Francisco Miguez

nº USP 8949479

Iniciação Científica: *Preenchendo os Vazios Históricos: Um estudo da filmografia recente sobre o regime militar*

Orientação: Prof. Eduardo Morettin

### ***Ação entre amigos, de Beto Brant (1998)***

Beto Brant é um dos expoentes da geração do “Cinema Paulista” dos anos noventa, da qual também se pode citar Laís Bodanzky e Tata Amaral. Marcada pelo *boom* do curta-metragem e do videoclipe, a produção do período ficou conhecida como a “retomada” do cinema brasileiro, após anos de escassa produção nacional decorrente do fechamento da Embrafilme em 1990 pelo então presidente Fernando Collor <sup>1</sup>.

*Ação entre amigos* é o segundo longa-metragem do diretor, que já havia conquistado sucesso de crítica com seu filme de estréia *Os matadores*. O roteiro foi escrito pelo diretor junto a Renato Ciasca e Marçal Aquino, ambos parceiros recorrentes nas produções de Brant, e é baseado no livro homônimo de Aquino, outro traço da filmografia do diretor, frequentemente pautada pelas adaptações para o cinema de obras literárias.

O filme conta a história de quatro velhos amigos que viajam para pescar. O protagonista Miguel (Zécarlos Machado), que organizou a viagem, revela que estão em busca do homem que os torturou no período da ditadura militar e matou sua mulher. Todos acreditavam que Correia (Leonardo Villar), o torturador, teria morrido em um acidente de avião, mas o protagonista possui fortes indícios de que sua morte teria sido encenada e que ele viveria sob um pseudônimo em uma cidade do interior. Ele está determinado a matá-lo e precisa convencer seus antigos companheiros de luta.

A cena inicial é um prólogo, onde podemos identificar elementos de linguagem do videoclipe: imagens no negativo, com cor e velocidade

---

<sup>1</sup> Os dados de produção do período, ano a ano, podem ser encontrados em: SILVA, Denise Mota da *Vizinhas distantes: circulação cinematográfica no Mercosul*, p. 59. Especificamente em 1998, ano de produção do filme, foram produzidos trinta títulos, já apontando uma curva ascendente da produção nacional, que chegou a produzir apenas 9 títulos poucos anos antes. Um dos mais importantes filmes daquele ano foi *Central do Brasil* (1998), de Walter Salles Jr., premiado internacionalmente.

manipuladas, montagem ágil e fragmentada. Mostram a desova de um prisioneiro vivo no mar. Imagens desconexas: um assalto a banco, a prisão, a tortura, o helicóptero. Com o decorrer da narrativa entendemos se tratar de um fato pregresso que une o grupo de amigos: a militância armada e a morte de uma companheira pela ditadura. É esse novelo descontínuo e embaralhado que será esmiuçado e reconstituído pelos personagens ao longo do filme.

Através de *flashbacks*, o filme remonta a história pregressa, os fatos da vida militante dos personagens, revelando uma traição que nunca veio à tona. Os *flashbacks* se desvendam em progressão, conforme a história do tempo presente, em parte revelando informações para o espectador, parte revelando informações para os próprios personagens. Por exemplo, a cena do jantar em que Miguel apresenta para seus amigos fotos que teria encontrado de Correia. Todos estranham a informação. Não sabemos ao certo de quem falam, ou o que fez. Um a um, planos em close identificam os personagens do presente com seus respectivos personagens jovens. Os jovens estão tensos dentro de um carro <sup>2</sup>.

No tempo presente, a discussão progride, os amigos resistem à notícia e repreendem Miguel por trazer isso à tona. A câmera, no centro da mesa, gira em busca do personagem que fala. Em seguida, voltamos ao passado, dando sequência à cena no carro: os jovens assaltam um banco e gritam palavras de ordem revolucionárias, afinal sendo presos. A cena evoca o imaginário sobre a luta armada no período da ditadura militar de maneira imediata, através de *jump cuts* e uma trilha de rock ao fundo, de novo sob uma estética ligada ao videoclipe. Esse vai e vem temporal dá conta de apresentar simultaneamente o ponto de partida da narrativa presente – procurar o torturador – e a história pregressa que une esses personagens – a luta armada e a prisão.

---

<sup>2</sup> São eles Miguel (Zécarlos Machado/Rodrigo Bassaloto, quando jovem), Paulo (Carlos Meceni/Heberon Hoerbe, quando jovem), Elói (Cacá Machado/Sérgio Cavalcante, quando jovem) e Osvaldo (Genésio de Barros/Douglas Simon, quando jovem). Lúcia, a namorada do jovem Miguel, é interpretada por Melina Anthís.



A ação presente se desenrola sobre a paisagem de Camanducaia, sul de Minas Gerais, e o desenvolvimento da trama se dá pelo convencimento dos amigos por Miguel, juntamente com o avanço das evidências de que o torturador está vivo na cidade. Paulo, depois de brigar com o protagonista, é o primeiro a embarcar no plano de vingança. Após checarem no cemitério local a transferência dos restos mortais da mulher de Correia, todos estão convencidos de que o sujeito está vivo e começam a procurá-lo, mesmo que sem acerto sobre o que farão ao encontrá-lo. A trilha musical de André Abujamra com contrapontos de guitarra se repete como um tema nas cenas de passagem.

O esquema de alternância com *flashbacks* continua, e a história pregressa é contada paralelamente: a namorada de Miguel quer se afastar da luta armada já que está grávida e teme morrer; o jovem Elói conversa apreensivo com seu pai no ônibus, pois precisam parar de se ver; cenas de tortura etc.: o novelo inicial vai pouco a pouco se desembaralhando. Ora o filme opta por planos sequência, com movimentos de câmera suaves que acompanham os personagens em diálogos íntimos (como o do jovem casal na cama ou o de Paulo e Miguel se reconciliando), ora opta por cenas mais cortadas, com cortes falsos para os momentos de mais ação (como o assalto

a banco e as cenas finais); ou ainda, opta pelo plano/contra-plano de conjunto para incluir todos os personagens em diálogo (como na cena no posto de gasolina). Como diz Luís Carlos Merten,

Em *Ação entre amigos*, Brant pôde usar recursos como a *steadycam*. “Houve também a preocupação de rodar em cinemascope”, ele lembra. Precisava da tela larga para soltar a câmera sobre os personagens e não ficar no plano-contraplano tradicional.<sup>3</sup>

Brant, para Pedro Butcher, também comentou algumas escolhas para caracterizar os dois tempos<sup>4</sup>:

O nosso ponto de partida com relação à direção de arte à fotografia foi filmar o passado colorido e moderno (a arquitetura do banco que sofre o assalto, por exemplo) com uma imagem cheia de energia pulsante. Queria transmitir o sentimento daquelas pessoas que estavam na luta com a esperança de que iam mudar o mundo. Já o presente foi filmado na contraluz, mostrando um Brasil mais arcaico, com uma imagem que representasse a perda do fascínio. Os flashbacks, que não são tantos quanto em *Os Matadores*, foram filmados em planos contínuos como se fosse uma lembrança, mesmo. Para o assalto, por exemplo, acompanhei os militantes da operação. Fui correndo atrás deles com a câmera. A operação em si não me interessava, o que eu queria era acompanhar o episódio junto aos caras.”

Os ex-militantes sabem que o velho é ligado à jogatina e começam sua busca em um bar de sinuca. Descobrem com um morador local que há na cidade uma rinha de galo e decidem visitá-la. A gritaria do jogo e a

---

<sup>3</sup> MERTEN, Luis Carlos. *Estado de S. Paulo* 25/9/98 (por ocasião do lançamento do filme)

<sup>4</sup> “Entrevista com Brant para Pedro Butcher”, *Jornal do Brasil*, 4/10/96. Todos os recortes de jornais aqui citados estão no acervo da biblioteca da Cinemateca. Constan no catálogo as seguintes referências: [21665] - CINEMATECA BRASILEIRA (org). Coleção de recortes de jornais e revistas sobre filmes brasileiros noticiados no ano de 1998. São Paulo, 1998. 106 documentos. (Anuário 1998); [21673] - CINEMATECA BRASILEIRA (org). Coleção de recortes de jornais e revistas sobre o 55º Festival Internacional do Filme de Veneza, 1998. São Paulo, 1998. 56 documentos. (Anuário 1998); [21683] - CINEMATECA BRASILEIRA (org). Coleção de recortes de jornais e revistas sobre filmes brasileiros noticiados no ano de 1998. São Paulo, 1998. 66 documentos. (Anuário 1998).

violência entre os animais cria uma atmosfera tensa. Em meio a planos gerais do ambiente, há planos próximos de cada personagem observando o lugar e buscando seu alvo. Finalmente, Correia aparece, colocando seu galo para brigar, dizendo coisas como “cutuca o franguinho dele”, o que para o grupo evoca a tortura e para o espectador, um sujeito perverso. Todos ficam transtornados: Osvaldo é filmado em um primeiríssimo plano frontal que o distorce e ilustra sua absorção, como que revivendo o trauma, com um curto *insert* de seu sonho inicial; Miguel relembra em *flashback* sua conversa com Correia após ser torturado, em que descobre que sua mulher foi morta.

Na parte final do filme, há um jogo com os múltiplos pontos de vista, que possibilitarão adiante o paralelismo de acontecimentos. Os amigos deixam Osvaldo na rodoviária, pois ele não concorda em participar da ação. Seguimos alguns minutos com ele, que só consegue comprar passagem para dali três horas, em uma cena aparentemente banal, que, ao se estender, chama atenção para o fato de que ele terá de esperar. Do corte, vemos uma criação de galos, estamos na fazenda do Correia, que avisa a seu funcionário que está de saída: é a primeira vez que saímos do ponto de vista dos amigos. Ele pega a estrada e logo se depara com emboscada preparada pelo grupo. Eles fingem ter um problema qualquer no carro e rapidamente o enquadram com uma arma. A trilha percussiva de Abujamra ajuda a acentuar a tensão dentro do carro.

Em uma beira de estrada, se metem por entre árvores. Miguel empunha a pistola e aterroriza Correia, enquanto Paulo e Elói o seguem. Inicialmente temos planos abertos, com a floresta e os personagens inteiros no quadro, em que vemos Correia negar repetidamente sua identidade ou reconhecer o grupo. Agora em um plano de conjunto, Miguel gira em torno de Correia, apontando-lhe a arma na cabeça. O ex-militante abre o jogo, descreve o assalto a banco de 1971, a prisão do grupo e o assassinato de sua namorada grávida pelo método da “coroa-de-cristo”<sup>5</sup>. Correia está tenso,

---

<sup>5</sup> A técnica consiste em colocar uma tira de aço com parafusos na cabeça da vítima e apertá-la progressivamente, até esmagar o crânio e excretar os olhos. Brant conta que inseriu isso no filme após tomar conhecimento do caso de Aurora Nascimento Furtado, morta pela ditadura: “Certa vez, fui à USP e estavam fazendo uma homenagem a Aurora, uma estudante assassinada pela repressão. Então, passaram o filme de Renato Tapajós sobre o episódio e narraram a maneira como ela foi assassinada. Incorporei isso ao filme, na maneira como a moça é assassinada.” BRANT, Beto. NAGIB, Lúcia (org.) In.: O cinema da

mas nega mais uma vez. Em planos próximos, Miguel olha para os amigos e então atira na perna do ex-militar. Em um plano/contra-plano de Miguel e Correia, o ex-militar alega que um dentre eles traiu o grupo. Existe uma ambivalência no diálogo, em um interrogatório às avessas, com o torturado torturando o torturador. Após negar dizer quem os traiu, Correia é executado por Miguel em um distante plano geral. Imediatamente ele se vira para seus amigos a fim de descobrir quem é o traidor. Aqui há o ponto de virada do roteiro: Miguel está agora contra os amigos. Em seu delírio obsessivo, movimentos de câmera giram em torno dele, com *jump cuts*, como uma representação do transe. Ele então vai a toda custo atrás do seu suspeito mais óbvio, aquele que negou participar da vingança, Osvaldo.



Na última cena, há então a perseguição de Miguel, com Elói e Paulo atrás. Os dois estão desesperados, e Elói enfim revela ser o traidor. O último *flashback* mostra o jovem Elói negociando com Correia a entrega dos companheiros em troca da liberação de seu pai, feito refém pelo militares. De volta ao presente, Paulo fica possesso, o chama de covarde. No ápice da discussão, Paulo tenta fazer uma ultrapassagem, mas um carro na contramão o joga para fora da pista. Vemos a camionete sobrevoar um barranco em câmera lenta, com uma série de cortes que dilatam o tempo do acidente. Aqui a “ação” no título ganha mais um significado: além de denominar os atos praticados pela guerrilha (como o assalto a banco) e a própria vingança (em um sentido análogo ao termo guerrilheiro), “ação” é também uma chave de gênero que o filme explora, com um protagonista que busca justiça e persegue seu inimigo, com a manipulação temporal em cenas de tensão e violência, com a iconografia da perseguição de carros e o paralelismo de montagem na corrida contra o tempo.

Elói sai correndo, deixando Paulo para trás, rouba o carro de um dos homens que parou para socorrê-los e segue determinado a impedir Miguel. A sequência final é mais um plano sequência, em que vemos o carro com Elói chegar ao longe. Nós nos aproximamos dele conforme ele se dirige à rodoviária. Adentramos o ambiente junto a ele, revelando-se o corpo de Osvaldo já morto estirado no chão, seguido de Miguel sendo preso e um close final em Elói, ensanguentado e chorando. Assim como a emboscada para Correia, há uma variação inesperada de ponto de vista que omite a ação principal: não vemos a elaboração da armadilha para Correia, nem a morte de Osvaldo, mas sim acompanhamos o personagem que não possui o conhecimento total do desenrolar dos acontecimentos e se depara com uma situação *post festum*. Assim, priva o espectador do ponto de vista que age, criando suspense e o surpreendendo com uma situação já determinada.

A última cena possui então um ponto de virada, em que o acerto de contas ganha uma nova camada: um suposto traidor, que se vira eles contra eles mesmos. Há uma ironia dramática, um privilégio de informação sobre Miguel: sabemos a verdade, Elói quem os entregou, mas Miguel está certo de que foi Osvaldo e o mata. Ao mesmo tempo, há um aspecto trágico no personagem de Elói, que traiu os colegas para salvar o pai, embarca na

operação de vingança vinte e cinco anos depois, e traça seu próprio desastre que é ver a autodestruição do grupo, com todos os amigos mortos e Miguel preso, diante do descontrole das reverberações de um ato seu, guardado até então num passado remoto, e que agora o pune com o peso da responsabilidade.

Para além da fatalidade dos eventos e do psychologismo do protagonista, essa resolução nos coloca algumas questões. Existe algum tipo de moral no filme? Há o debate ético sobre a validade da vingança nesses termos: é ou não uma reprodução da violência que viveram? um trauma histórico gera consequências violentas no futuro? é melhor, então, não vasculhar a história? (foram os fantasmas do passado que deixaram Miguel louco?). Ou então uma não-moral, pois afinal Miguel está disposto a fazer o mesmo que fizeram com ele. Ou ainda, não temos domínio sobre a História, não existe reparo possível, dado que, afinal, a violência mora neles mesmos. O filme coloca a violência como o elemento desagregador em ambos os tempos e o acerto de contas se torna a autodestruição do grupo. O filme não aponta um sentido claro e recusa fazer um juízo moral. Brant comenta<sup>6</sup>:

Vivemos uma época de muita violência. O que me proponho é ir além da notícia de jornal, que simplesmente retrata essa violência – quero entender suas origens e consequências, quero dar um rosto a violência, humanizando seus personagens.

Como obra pós-ditadura, a matéria prima da narrativa é a própria obscuridade das memórias do período, a caixa preta que ainda é esse período da história do país. O que move Miguel é justamente o estar na contramão da História, agir a contrapelo e acertar as contas. “Eu não anistiei ele”, diz Miguel quando descobrem onde o velho mora. No entanto, ao revirar o passado e reviver o evento traumático, ele se depara com as contradições, descobre um traidor dentro do grupo: Miguel personifica seu trauma em um único indivíduo e fica desnorteado ao perceber que algo ainda lhe escapa, que não é possível reduzir tudo o que lhe aconteceu a uma única pessoa e

---

<sup>6</sup> MERTEN, Luis Carlos. Estado de S. Paulo 25/9/98 (por ocasião do lançamento do filme). Não há um título? É a mesma matéria citada antes?



que, enfim, não possui o controle da História.

É interessante ressaltar que Brant é mais novo que a geração de que trata e que não viveu os chamados anos de chumbo de maneira direta. Assim, foi necessária pesquisa de relatos e documentos históricos sobre o assunto. Por ocasião do livro de Lúcia Nagib sobre a retomada, Brant conta<sup>7</sup>:

É verdade que tive que recriar episódios que não pertenceram ao meu passado. Fiquei um pouco preso, já que não gosto de ensaiar previamente o ator, não gosto que ele venha com diálogos muito definidos. Prefiro adaptar de acordo com a inteligência do ator. Se ele compreende bem quem é o personagem, encontrará seu próprio filtro para os diálogos. Também as cenas podem ser modificadas ou enxugadas, se o ritmo não está bem ou há algo supérfluo. Assim, trabalhar com uma terminologia e uma maneira de falar que não eram naturais para mim me deixou desconfortável [...] Ensaiar com os atores não era estudar o roteiro, mas ver *Que bom te ver viva*, de Lúcia Murat, os documentários de Renato Tapajós, ler os livros *Viagem à luta armada*, de Carlos Eugênio, *Carbonários*, de Alfredo Sirkis, *Batismo de sangue*, livro de Frei Betto sobre Marighella, conversar com pessoas que participaram desse movimento, essa era a preparação que eu fazia.

Há também, nos créditos finais, um agradecimento ao ator Wolney de Assis, que participara de seu filme anterior. Brant comentou sua importância para Luis Carlos Merten<sup>8</sup>:

Wolney participou de um grupo armado, a Aliança de Libertação Nacional, organização de Carlos Marighella. [...] Ele me contou muitas histórias daquela época. [...] Eram histórias interessantes porque traziam a marca da experiência vivida, não eram relatos distanciados.

Em vários de seus depoimentos feitos à época do lançamento do

---

<sup>7</sup> BRANT, Beto. NAGIB, Lúcia (org.) In.: O cinema da retomada: depoimentos de 90 cineastas dos anos, p. 123

<sup>8</sup> MERTEN, Luis Carlos, *op. cit.*

filme, o cineasta reitera o fato de não querer “idealizar a luta armada, mas localizar o sentimento de uma geração 30 anos depois”<sup>9</sup>, mesmo que sempre manifestando sua simpatia pelos guerrilheiros. *Ação entre amigos* trouxe um debate comparativo com relação a *O que é isso, companheiro?* de Bruno Barreto, filme do ano anterior sobre o episódio de sequestro do embaixador americano por militantes de esquerda a fim de pressionar a liberação de presos políticos. Michel Laub tende a achar a caracterização de *Companheiro* mais complexa por recusar o maniqueísmo que atribui a *Ação*:

A retórica se reveste de um certo maniqueísmo, também. Ao pôr um assassino de esquerda e um torturador com problemas de consciência em *O que é isso, companheiro?*, Bruno Barreto tentou caminho diferente, risco que Beto Brant não correu: seu torturador é apenas malvado e seu assassino de esquerda está vingando uma geração. Comparando-se os filmes, vê-se que ambos têm as mesmas qualidades – os cortes de cena à Hollywood e a direção cheia de recursos – e pelo menos um defeito comum, justamente o didatismo do roteiro<sup>10</sup>

Já José Geraldo Couto vê essas abordagens sob um aspecto mais político: “Se *O que é isso, companheiro?*, com seu torturador bonzinho e seus guerrilheiros apalermados, era o filme da conciliação, *Ação entre amigos* é o do acerto de contas”<sup>11</sup>. Luiz Zanin Oricchio<sup>12</sup> compartilha dessa opinião:

*O que é isso, companheiro?* foi um filme apaziguador sobre a luta armada. Compôs uma reconciliação ilusória, na qual torturadores mostram dilemas de consciência e guerrilheiros fazem papel de vilões [...] *Ação entre amigos* faz o contrário. Onde o outro põe panos quentes, ele cria problemas. Onde havia consenso, instaura o dissenso. Uma ação terapêutica, dissonante, mas, diga-se feita de um lado só.

---

<sup>9</sup> “Entrevista com Brant para Pedro Butcher”, *op. cit.*

<sup>10</sup> LAUB, Michel. Uma tese dublada e legendada. *Bravo!*, v. 1, n. 12, p. 67, set.1998

<sup>11</sup> COUTO, José Geraldo. Corpo a corpo com o Brasil. *Cinema*, v. 3, n. 14, p. 10-11, set/out. 1998

<sup>12</sup> *Estado de S. Paulo*, 25/9/98. (você não tem o título da matéria?)

Havia grande expectativa em torno do segundo filme de Beto Brant, pois *Os Matadores* (1997) tinha recebido bastante atenção da crítica, que o aclamava como um dos principais nomes de sua geração. Marcelo Rubens Paiva, no período de lançamento do filme, escreveu:

Todos os envolvidos no meio, inclusive a crítica, torcem por Brant. [...] todos querem vê-lo seguindo em frente, filmando todos os anos. Por quê? Porque ele é despretensioso, introduz novos atores. Porque o som de seus filmes é bom, a fotografia idem, a direção de arte, também. Porque, o mais importante, ele conta uma história, detalhe relevante mas escasso na maioria dos filmes de seus patrícios.<sup>13</sup>

Como a bibliografia aqui citada mostra, houve amplo debate da crítica sobre o filme. Além disso, nas notícias de imprensa da época, há alguns indícios da recepção do público. Sobre as reações mistas dos ex-militantes, Brant afirma:

Acho que a comoção das pessoas que participaram da militância e hoje veem o filme é repensar o depois, e não o durante. E o fato de ter tratado o personagem do torturador com inteligência não anula minha opinião pessoal, que é simpática aos caras que queriam mudar o mundo, que estavam cheios de idealismo.<sup>14</sup>

O filme ficou de fora da competição do Festival de Brasília, mas foi exibido na mostra paralela em uma das sessões mais cheias do festival:

*Os Matadores* foi um belo cartão de visitas do cineasta e arrancou elogios de todos os lados. Já *Ação entre amigos* agradou ao público e não empolgou tanto a crítica [...] “Não esperava o sucesso de *Os Matadores*; estava mais ansioso com *Ação...*, por causa da discussão que poderia provocar” lamenta o diretor.<sup>15</sup>

---

<sup>13</sup> *Folha de São Paulo*, 25/9/98.

<sup>14</sup> “Entrevista com Brant para Pedro Butcher, *op. cit.*”

<sup>15</sup> Estado de S. Paulo 1 de Dezembro 1996

O filme passou na mostra Prospettive no festival de Veneza. No festival de Recife de 1998 cineasta foi premiado como melhor diretor. Seu elenco, composto sobretudo por veteranos do teatro pouco conhecidos pelo grande público, foi premiado em conjunto no 34º Festival internacional de Chicago. Por ocasião da exibição nos Estado Unidos, o filme recebeu uma nota na revista *Variety*:

O trabalho de câmera de Marcelo Durst é fluido, e a edição de Mingo Gattozzi é extremamente ágil. Brant nunca relaxa a tensão, mas poderia trazer ao curto filme mais cenas sobre a maneira como esses ex-terroristas vivem hoje e também o que eles têm a perder ao fazer justiça com as próprias mãos.<sup>16</sup>

O filme possui a duração enxuta de 76 minutos, com um roteiro e uma montagem seca que lhe permite apenas o essencial. Além de trazer um prisma pessoal sobre a vivência da ditadura, traz questões éticas sobre sua superação. Por último, o filme merece atenção por trazer em sua equipe nomes que ali ainda eram principiantes, mas que hoje figuram entre os principais nomes da produção nacional. A citar o diretor de arte Cássio Amarante, a fotografia de Marcelo Durst e a produção dos irmãos Gullane e de Sara Silveira.

---

<sup>16</sup> STRATTON, David. Friendly fire [Ação entre amigos]. *Variety*, p. 74, oct. 5-11, 1998 (tradução minha).