

Universidade Estadual de Campinas
Instituto de Filosofia e Ciências Humanas
Programa de Pós-graduação em Sociologia

CAROLINE GOMES LEME

Cinema e sociedade:
sobre a ditadura militar no Brasil

Dissertação de Mestrado apresentada ao
Departamento de Sociologia do Instituto de
Filosofia e Ciências Humanas da Universidade
Estadual de Campinas, sob orientação do Prof.
Dr. Marcelo Siqueira Ridenti

CAMPINAS
2011

**FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA DO IFCH - UNICAMP
Bibliotecária: Cecília Maria Jorge Nicolau CRB nº 3387**

Leme, Caroline Gomes
L542c Cinema e sociedade: sobre a ditadura militar no Brasil /
Caroline Gomes Leme. - - Campinas, SP : [s. n.], 2011.

Orientador: Marcelo Siqueira Ridenti.
Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas,
Instituto de Filosofia e Ciências Humanas.

1. Sociologia. 2. Cultura. 3. Cinema – Aspectos sociais.
4. Cinema brasileiro - 1979-2009. 5. Brasil – História – 1964-1985.
I. Ridenti, Marcelo Siqueira, 1959- II. Universidade Estadual de
Campinas. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. III. Título.

Título em inglês: Cinema and society: about the military dictatorship in Brazil

Palavras chaves em inglês (keywords) :

Sociology
Culture
Moving-pictures – Social
aspects
Brazilian motion pictures –
1979-2009
Brazil – History, 1964-1985

Área de Concentração: Sociologia

Titulação: Mestre em Sociologia

Banca examinadora: Marcelo Siqueira Ridenti, Célia Aparecida Ferreira
Tolentino, Marina Soler Jorge

Data da defesa: 23-03-2011

Programa de Pós-Graduação: Sociologia

CAROLINE GOMES LEME

Cinema e sociedade:
sobre a ditadura militar no Brasil

Dissertação de Mestrado apresentada ao
Departamento de Sociologia do Instituto de
Filosofia e Ciências Humanas da Universidade
Estadual de Campinas sob a orientação do Prof.
Dr. Marcelo Siqueira Ridenti

Este exemplar corresponde à
redação final da dissertação
defendida e aprovada pela
Comissão Julgadora em
23/03/2011

BANCA

Prof. Dr. Marcelo Siqueira Ridenti (Orientador)

Profa.Dra. Célia Aparecida Ferreira Tolentino

Profa.Dra. Marina Soler Jorge

SUPLENTE

Profa.Dra. Maria Lygia Quartim de Moraes

Prof. Dr. Maurício Cardoso

Março/ 2011

AGRADECIMENTOS

Ao professor Marcelo Ridenti, orientador com quem esta pesquisa pôde sempre contar, agradeço pelas leituras cuidadosas e atentas, pelos salutareos comentários e valiosas sugestões, pela confiança e autonomia concedidas e, sobretudo, pelo seu modelo de seriedade e dedicação ao trabalho acadêmico.

Ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) e à Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP) que concederam o apoio financeiro, possibilitando a dedicação integral à pesquisa.

À professora Célia Tolentino, pela fundamental presença no exame de qualificação, pelo grande estímulo, pelas perspicazes observações e pelas sugestões que contribuíram substancialmente para que esta dissertação tomasse a forma de sua versão final.

À professora Marina Soler Jorge, também presença valiosa no exame de qualificação, agradeço pelos importantes comentários, sugestões e indicações bibliográficas.

À professora Anita Simis, com quem dei meus primeiros passos nos estudos de cinema.

À professora Eliana Maria de Melo Souza que, no início da caminhada, me apresentou vários autores que “iluminaram” a reflexão sobre a relação entre cultura e sociedade.

Aos colegas, professores e funcionários do Programa de Pós-graduação em Sociologia da UNICAMP, cuja acolhida e contribuições, cada um a seu modo, foram importantes para o desenvolvimento desta pesquisa.

À Cinemateca Brasileira, ao Museu Lasar Segall, bem como às bibliotecas do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas (IFCH) e do Instituto de Artes (IA) da UNICAMP, em cujos acervos encontrei materiais imprescindíveis para a consecução desta dissertação. Esse agradecimento se volta especialmente para os funcionários destas instituições que com socilitude e eficiência propiciaram o acesso aos acervos.

Ao professor e cineasta Nuno Cesar Abreu que, bastante atencioso, me concedeu entrevista, fornecendo valiosas informações acerca das condições de produção e lançamento de seu filme *Corpo em delito*.

Ao cineasta Hermano Penna, que generosamente me forneceu uma cópia de seu filme *Vôo cego rumo ao sul*.

E ao cineasta Henrique de Freitas Lima que, na impossibilidade de me conceder para o momento cópia de seu filme *Tempo sem glória* (em processo de conversão de película Super-8 para DVD), gentilmente me forneceu informações importantes e material de imprensa sobre ele.

À pesquisadora Leonor Souza Pinto, responsável pelo projeto “Memória da Censura no Cinema Brasileiro (1964-1988)”, pela iniciativa de disponibilizar publicamente seu precioso trabalho de pesquisa, catalogação e digitalização dos documentos de censura de filmes brasileiros, bem como pela atenção e gentileza com que respondeu aos meus contatos.

À amiga Danielle Tega pelos livros e textos emprestados mas, antes, pelo incentivo e amizade.

Ao meu irmão pela presença amiga e bem-humorada e pelo auxílio prestado nas questões “tecnológicas”.

Ao meu pai e aos amigos que, de perto ou de longe, contribuíram indiretamente para a realização desta dissertação.

À minha mãe, que foi o esteio fundamental em cada passo desta trajetória. Sou eternamente grata por todo seu apoio, amor e desvelo, bem como pelo exemplo de força, determinação e coerência. Sem ela nada seria possível.

RESUMO

De 1979 aos dias atuais, a ditadura militar fez-se presente em um número significativo de obras fílmicas. Analisar essa produção cinematográfica é examinar como está sendo ressignificado o passado, quais questões estão sendo obliteradas, que ambiguidades e tensões perpassam a interpretação do processo sócio-histórico. Esta pesquisa propõe-se a trabalhar a relação entre cinema e sociedade no que tange aos enunciados social e culturalmente construídos a respeito do período do regime militar vigente no Brasil de 1964 a 1985. O objeto de investigação são os filmes de longa-metragem lançados entre 1979 e 2009 que se reportam ao tema da Ditadura Militar no Brasil e seus desdobramentos. O pressuposto é o de que as obras fílmicas, enquanto produções culturais, podem ser consideradas meios legítimos e diferenciados para o conhecimento da sociedade, uma vez que são constitutivas da realidade social, produzindo significados, valores e proposições expressados através de sua construção própria. Pauta-se na concepção de cultura do materialismo cultural de Raymond Williams (2000) e fundamenta-se essencialmente no referencial teórico-metodológico de Pierre Sorlin (1985,1994). Realiza-se um levantamento amplo e fundamentado da filmografia que tematiza a ditadura militar brasileira e dedica-se um olhar mais atento aos seguintes filmes: *E agora, José? Tortura do sexo* (Ody Fraga, 1980); *Paula – A história de uma subversiva* (Francisco Ramalho Jr., 1980); *Nunca fomos tão felizes* (Murilo Salles, 1984); *Corpo em delito* (Nuno Cesar Abreu, 1990); *Ação entre amigos* (Beto Brant, 1998); *A terceira morte de Joaquim Bolívar* (Flávio Cândido, 2000) e *Zuzu Angel* (Sérgio Rezende, 2006), os quais correspondem a um espectro amplo de possibilidades cinematográficas.

Palavras-chave: cinema e sociedade; cinema brasileiro; ditadura militar brasileira

ABSTRACT

From 1979 to today, the military dictatorship has been theme of a significant number of movies. Analyze this filmography is to examine how the past has been reframed, what aspects are being obliterated, what are ambiguities and tensions that underlie the interpretation of socio-historical process. This research proposes to study the relationship between cinema and society with respect to the socially and culturally constructed enunciations about the period of military rule in Brazil (1964-1985). The object of investigation are the feature-length films released between 1979 and 2009 that relate to the theme of military dictatorship in Brazil. It is assumed that the movies, as cultural productions, can be considered legitimate and differentiated sources for investigate the society, since they are constitutive of social reality and produce meanings, values and propositions expressed by its own construction. It is guided in the concept of culture from Raymond Williams (2000)'s cultural materialism and is based essentially on Pierre Sorlin (1985, 1994)'s theoretical and methodological framework. It is done a broad and grounded survey of the filmography that deals with the Brazilian military dictatorship and is dedicated a closer attention to the following films: *E agora, José?* *Tortura do sexo* (Ody Fraga, 1980); *Paula – A história de uma subversiva* (Francisco Ramalho Jr., 1980); *Nunca fomos tão felizes* (Murilo Salles, 1984); *Corpo em delito* (Nuno Cesar Abreu, 1990); *Ação entre amigos* (Beto Brant, 1998); *A terceira morte de Joaquim Bolívar* (Flávio Cândido, 1999) e *Zuzu Angel* (Sérgio Rezende, 2006), which correspond to a broad range of cinematic possibilities.

Keywords: cinema and society; Brazilian cinema; Brazilian military dictatorship.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	1
1 INVENTÁRIO	13
1.1 Pioneiros esquecidos	16
1.1.1 <i>E agora, José? Tortura do sexo: a ditadura pela Boca</i>	17
1.1.2 <i>Paula – A história de uma subversiva: duplo fracasso</i>	27
2 TORTURA: O VISÍVEL E O NÃO-VISÍVEL	37
2.1 Panorâmica	37
2.1.1 “Dever de denúncia”?	37
2.1.2 Política de Estado ou práticas paralelas?	42
2.1.3 Colaboradores e torturadores	46
2.1.4 A tortura em imagem e som	49
2.1.5 A perspectiva da “violência necessária” e os prolongamentos da tortura no pós-ditadura	62
2.2 <i>Close</i>	65
2.2.1 <i>Ação entre amigos: traumas coletivos, resolução pessoal?</i>	65
2.2.2 <i>Ação entre amigos: irmão do meio</i>	87
3 DIREITA NAS TELAS	97
3.1 Panorâmica	97
3.1.1 O golpe não apenas militar	97
3.1.2 A Operação Condor e outras vozes da direita	100
3.1.3 A “utopia autoritária” e a Doutrina de Segurança Nacional: em defesa da ordem e a democracia à reboque	104
3.1.4 Personagens de direita: presença esmaecida ao longo dos anos	109
3.2 <i>Close</i>	113
3.2.1 <i>Corpo em delito: peças de um mórbido jogo de encaixe</i>	113
3.2.2 <i>Corpo em delito: a morte rondava também o cinema brasileiro</i>	134
4 A OPOSIÇÃO DERROTADA	143
4.1 Panorâmica	143
4.1.1 Os guerrilheiros na linha de frente	143

4.1.2 Luta armada e autocrítica	147
4.1.3 PCB versus esquerda armada	152
4.1.4 Outros setores e composição social da oposição	157
4.1.5 Retratos da luta combalida	166
4.2. <i>Close</i>	170
4.2.1 <i>A terceira morte de Joaquim Bolívar</i> ou a tripla derrota da esquerda.....	170
4.2.2 <i>A terceira morte de Joaquim Bolívar: contra a corrente</i>	198
5 APOLÍTICOS? SOCIEDADE CIVIL E “POVO”, DA DITADURA À ABERTURA..	209
5.1 Panorâmica	209
5.1.1 A sociedade como figurante e o encontro entre a “exceção” e a “normalidade”	209
5.1.2 O medo como amarra; a omissão política como prova de “inocência”	213
5.1.3 Classes populares, organizações de esquerda e ditadura militar	218
5.1.4 Classes populares e ditadura militar	222
5.1.5 O “povo” e a transição ao regime democrático	224
5.2 <i>Close</i>	229
5.2.1 <i>Zuzu Angel: uma mãe contra os militares</i>	229
5.2.2 <i>Zuzu Angel: “dize-me quem te financia, que eu te direi quem és” ?</i>	253
6 FILHOS DA (NÃO) REVOLUÇÃO	261
6.1 Panorâmica	261
6.1.1 Drogas, sexo e uma herança difícil.....	261
6.1.2 Jovens que se libertam da imobilidade e outras trajetórias juvenis relacionadas aos anos 70	268
6.1.3 Os herdeiros e a possibilidade de memória	273
6.2 <i>Close</i>	279
6.2.1 <i>Nunca fomos tão felizes: o que está além do que se diz</i>	279
6.2.2 <i>Nunca fomos tão felizes: apreciações diversas, num ano especial</i>	300
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	323
FILMOGRAFIA.....	355
ANEXOS	383

INTRODUÇÃO

O golpe civil-militar de 1964 atingiu o cinema brasileiro – ou ao menos sua parcela identificada com um projeto nacional com tendências de esquerda, abrigada sob o nome de Cinema Novo – com grande impacto. Um cinema que adentrara os anos 1960 buscando nas raízes populares as matrizes para uma revolução nacional e popular em direção à superação do subdesenvolvimento, encerra a década sob perplexidade diante de um regime que combinava modernização e conservadorismo político, apartando o povo do projeto desenvolvimentista.

A frustração do projeto político-intelectual do pré-1964 representou um ponto de inflexão para esse cinema, que, conforme afirma Ismail Xavier “assumiu a tarefa incômoda de internalizar a crise”, elaborando alegoricamente a “passagem, talvez a mais decisiva entre nós, da ‘promessa de felicidade’ à contemplação do inferno.” (XAVIER, 1993a, p.11).

Filmes produzidos a partir de 1964 analisam o fracasso do projeto nacional-popular, colocando em questão a postura do intelectual e da classe média em relação ao povo e ao poder. Frente a “uma consciência lancinante do divórcio intelectual/povo”, conforme coloca Bernardet (1978, p.136), os cineastas voltam-se para sua própria classe, indagando-se sobre o fracasso e questionando as possibilidades de ação política da classe média intelectualizada, em autocrítica às posições adotadas no pré-golpe. Obras como *O desafio* (1965) de Paulo César Saraceni; *Terra em transe* (1967) de Glauber Rocha; *Fome de amor* (1969) de Nelson Pereira dos Santos; *O bravo guerreiro* (1969) de Gustavo Dahl; *Os herdeiros* (Cacá Diegues, 1969) e *Os inconfidentes* (1972) de Joaquim Pedro de Andrade mostram nas telas frustração; pessimismo; desorientação; desalento; desespero; traição; estilhaçamento de projetos; dilaceramento da subjetividade.¹

Já na década de 1970 e sob a vigência do Ato Institucional n.5 (AI-5) que pôs fim a

¹ Para uma visão geral sobre o Cinema Novo no pós-1964 ver Xavier (1993a, 2006); Bernardet (1978, 1979); Bernardet e Galvão (1983); Johnson e Stam (Orgs.) (1995); Ramos, J. (1983). Em Xavier (1993a) encontra-se uma interpretação analítica pormenorizada sobre *Terra em transe*. A dissertação de Noel Carvalho (1999) é dedicada à análise da crítica ao “populismo” nos filmes *O desafio*; *Terra em transe* e *O bravo guerreiro*. Carlos Pinto (2005) analisa *Os herdeiros*. Alcides Ramos (2002) investiga a relação entre história e cinema, passado e presente no filme *Os inconfidentes*.

qualquer arremedo de “liberdade democrática”, a maior parte dos remanescentes do Cinema Novo abrigavam-se na estatal Embrafilme em busca da industrialização do cinema brasileiro e do alcance da audiência popular, enquanto o Cinema Marginal radicalizava a expressão do sentimento de exaspero diante do contexto político de modernização acelerada e intensa repressão, exibindo imagens de agressão, impotência e difuso desconforto.²

Embora esses filmes produzidos ao longo dos anos 1960 e 1970 estejam em interlocução com o momento sócio-histórico em que se inscrevem, não são exatamente sobre a ditadura, são antes filmes sob a ditadura: construídos sob o impacto do golpe, sob a opressão aprofundada após o AI-5 e sob o jugo cerceador da censura.

O objeto desta dissertação não são tais obras produzidas no calor do pós-golpe e impregnadas pela opressão ditatorial. Nosso enfoque volta-se para as obras fílmicas produzidas a partir da abertura política, notadamente após a revogação do AI-5 em 13 de outubro de 1978 e da sanção da Lei de Anistia em 28 de agosto de 1979, quando foi possível ao cinema tecer reflexões mais diretas, e com algum distanciamento, a respeito da ditadura que estava se exaurindo.

Ao longo dos anos 1980 foram lançados mais de vinte filmes que tematizam, de diferentes formas, a ditadura militar e é interessante notar que tais abordagens não se extinguiram mesmo passados mais de 40 anos do golpe (só nos anos 2000 são mais de duas dezenas de longas-metragens). É para refletir sobre essa produção que se apresenta esta dissertação cujo intuito é examinar a trajetória³ de abordagem do tema ao longo dos anos de 1979 a 2009, visando analisar os enunciados construídos social e culturalmente acerca do regime militar.

Tendo como referencial a sociologia da cultura de Raymond Williams (1979, 1982, 2000) e as considerações de Pierre Sorlin (1985, 1994) acerca das relações entre cinema e sociedade, entendemos que as obras fílmicas, enquanto produções culturais, podem ser consideradas meios legítimos e diferenciados para o conhecimento da sociedade, uma vez

² Sobre o chamado “Cinema Marginal” ver, entre outros: Xavier (1993a); Stam (1995); Ramos, F. (1987).

³ O uso do termo “trajetória” não implica na concepção de que a abordagem do tema trilhou um caminho linear, uma “evolução”, ao longo dos anos, ao contrário, busca-se compreender as ambiguidades, tensões, contradições e peculiaridades desta travessia sinuosa.

que não são abstrações estéticas desligadas de seu contexto histórico-social, mas são parte integrante da realidade social, produzindo significados, valores e proposições. Pautando-nos em Sorlin (1985, 1994), consideramos que há uma relação íntima – o que não significa homologia direta e unívoca – entre cinema e sociedade e que os filmes revelam um juízo sobre os fatos passados, propõem interpretações sobre a sociedade e expressam representações⁴ e posicionamentos socialmente construídos.

Filmes que se reportam à Ditadura Militar no Brasil já foram objeto de pesquisas e trabalhos anteriores, como os de: Aguiar, 2008; Alves, 1996; Almeida, 2009; Batalha, 2001; Bauer, 2008; Bernardet, 1985; Cassal, 2001; Cunha, 2006; Fazio, 2003; Ferraz, 2007; Guerra, 2008; Luiz Junior, 2008; Magalhães, 2001; Maestri e Serra, 1997; Menezes, 1995; Miguel, 2007; Montenegro, 2001; Queiroz, 2005; Ramos, A. 2006; Reis Filho et.al., 1997; Rossini, 2006; Santos, 2009; Schwarz, 1985; Simis e Pellegrini, 1998; Souza, 2007; Tega, 2009; Xavier, 1997. No entanto, observa-se que os esforços se realizaram principalmente na vertente de investigação que relaciona cinema, História e memória e concentraram-se notadamente em filmes específicos e de grande repercussão, com recorrência de análises sobre *Pra frente Brasil*; *Que bom te ver viva*; *Cabra marcado para morrer*; *O que é isso, companheiro?* e *Lamarca*.

Reconhecendo-se a importância dos trabalhos já realizados, aponta-se a necessidade de se agregar a eles um esforço de olhar abrangente e de perspectiva sociológica dirigido ao conjunto da filmografia que se reporta ao tema da ditadura militar e seus desdobramentos.⁵ Considera-se tarefa significativa lançar luz não apenas sobre as obras fílmicas mais

⁴ No âmbito das ciências sociais, o conceito de representação carrega significações múltiplas, complexas e por vezes fluidas ou ambíguas. Não cabe adentrar numa revisão teórica do conceito, mas esclarecer que na acepção de Sorlin (1985) a representação é “uma dessas configurações de imagens, de expressões, de juízos que às vezes podem não encontrar sequer designação precisa e que permanecem então fora do discurso formulado”. (SORLIN, 1985, p.239, tradução nossa). Sorlin (1985, p.185) indica que a representação diz respeito ao conjunto de dados subjacentes a uma noção; aos elementos que compreendem definições, qualificativos, associações, imagens que se aglutinam em torno de determinada noção (de fábrica, de trabalho, de campo e cidade etc). Para o autor, o cinema é ao mesmo tempo repertório e produção de representações que circulam numa formação social.

⁵ Dentre os trabalhos citados, o de Cassal (2001) é o único que trabalha com uma perspectiva de “balanço” da produção fílmica sobre a ditadura, abarcando filmes de 1980 a 1999. Entretanto, os limites do formato – trata-se de uma monografia de conclusão de curso – e o enfoque adotado, que busca construir uma tipologia do “herói” nas construções cinematográficas que se reportam à ditadura, não permitem ao autor aprofundar a análise da relação entre cinema e sociedade. Além disso, já há uma defasagem de dez anos em relação ao período estudado, sendo que nos anos 2000 mais de vinte filmes foram produzidos relacionados à ditadura.

conhecidas do grande público, mas também sobre aquelas obras de repercussão menos alardeada, ou conhecidas apenas em círculos restritos; e examinar de forma conjunta os diferentes vieses interpretativos, os enunciados hegemônicos, alternativos e oposicionais⁶.

Diante desse objetivo, impôs-se a tarefa de lidar com um grande número de filmes, mesmo considerando somente os de longa-metragem. Ao mesmo tempo, colocava-se como essencial adentrar na análise da construção audiovisual do argumento fílmico, entendendo que, conforme afirma Sorlin (1985,1994), não importa apenas *o que* o filme diz, mas *como* diz, ou seja, para nenhuma análise fílmica é suficiente a sumarização do enredo ou a descrição dos temas desenvolvidos nos filmes, havendo de se considerar a maneira pela qual a história é construída audiovisualmente.

Procurou-se conjugar as duas necessidades, sem prescindir da visão de conjunto da filmografia, e sem negligenciar a análise interna das obras fílmicas. Realizou-se um levantamento amplo e fundamentado dos filmes brasileiros de longa-metragem, “ficções” ou “documentários”, lançados de 1979 a 2009 que se reportam ao tema da ditadura militar brasileira, de modo que propiciasse uma análise dos aspectos colocados em relevo, das questões elididas, das proposições interpretativas e abordagens realizadas pelos filmes em relação ao período do regime militar. E, de modo a viabilizar o estudo da construção fílmica, procedeu-se à análise fílmica detida e pormenorizada das seguintes obras: *Nunca fomos tão felizes* (Murilo Salles, 1984); *Corpo em delito* (Nuno Cesar Abreu, 1990); *Ação entre amigos* (Beto Brant, 1998); *A terceira morte de Joaquim Bolívar* (Flávio Cândido, 2000); *Zuzu Angel* (Sérgio Rezende, 2006). Além desses, outros dois filmes receberam um olhar mais atento que os destacou do conjunto: *E agora, José? Tortura do sexo* (Ody Fraga, 1980) e *Paula – A história de uma subversiva* (Francisco Ramalho Jr., 1980). No caso destes dois filmes, a intenção não foi esmiuçar a construção fílmica, mas fundamentalmente marcar o lugar deles como obras que abrem a lista dos filmes arrolados.

É importante salientar que essa seleção não corresponde aos filmes considerados “paradigmáticos” ou “representativos” do conjunto. Diante da diversidade da filmografia trabalhada, julgamos que tal representatividade não seria possível de ser alcançada pela eleição de um número limitado de obras específicas. Cabe lembrar que as obras fílmicas

⁶ Recorre-se aqui à terminologia cunhada por Williams (1979, 1982).

objeto desta pesquisa foram produzidas ao longo de um período de trinta anos, período este marcado pela fragmentação e diversidade da produção cinematográfica, que não esteve abrigada em grandes estúdios ou em movimentos cinematográficos. Destarte, procuramos selecionar obras fílmicas bastante diversas entre si, que permitissem vislumbrar variadas possibilidades cinematográficas. Acredita-se que o *corpus* constituído pelos filmes selecionados compreende um espectro amplo de abordagens em vários aspectos, seja no que tange ao orçamento, às elaborações estéticas e narrativas, à trajetória e posicionamento dos realizadores, à repercussão de público e crítica e sobretudo às abordagens promovidas no tratamento do tema da ditadura militar que, como veremos, apresentam desdobramentos temáticos diferenciados, explorando uma considerável multiplicidade de perspectivas e permitindo a apreensão de diferentes aspectos concernentes aos enunciados construídos em relação ao período da Ditadura Militar no Brasil.

Tanto na análise da filmografia em conjunto, quanto na análise específica dos filmes selecionados, procurou-se não dissociar “forma” de “conteúdo”, atentando-se para a construção audiovisual do tema em questão. Na etapa de análise dos filmes específicos foi possível dedicar maior atenção aos aspectos propriamente cinematográficos, observando mais acuradamente como o tema foi engendrado nas narrativa audiovisuais. Entretanto, em nenhum momento nossa análise fílmica teve pretensões de arvorar-se em crítica cinematográfica, pois seu intuito não é apreender os filmes do ponto de vista estético, contemplando o valor artístico das obras. Nosso campo de interesse nos aproxima de Sorlin (1994), no sentido em que :

Nós não estamos interessados aqui nem nos filmes enquanto obras de arte nem no cinema como uma linguagem; nós queremos tomar os filmes como imagens [*images*] (feitas de sons, imagens [*pictures*] e palavras) disponíveis nas sociedades contemporâneas (SORLIN, 1994, p. 9, tradução nossa).⁷

Alinhamo-nos à perspectiva de Sorlin (1985, 1994) e Menezes (2004, 2007) no

⁷ O uso do termo “image” em Sorlin (1994) refere-se não estritamente ao âmbito visual, mas ao sentido mais próximo ao de representação, daí a diferenciação entre os termos “image” e “picture” no seu texto original em inglês. Tendo em vista essa imprecisão, optamos pelo termo “enunciado”, utilizado também como alternativa ao termo “discurso” que carrega a carga conceitual do repertório teórico dos estudos de “Análise do Discurso”, no campo da linguística, aos quais a presente pesquisa não se vincula.

entendimento de que através da análise fílmica é possível investigar enunciados construídos social e culturalmente, entendendo a “construção do filme como parte da constituição de um imaginário social, como expressão das formas pelas quais uma sociedade concebe-se visualmente” (MENEZES, 2004, p.22). E é nesse sentido que buscamos, por meio da análise dos filmes produzidos ao longo dos anos de 1979 a 2009, lançar luz sobre os enunciados acerca do regime militar (1964-1985).

Apreendem-se aqui os filmes enquanto “intérpretes” do passado a partir de seu lugar no presente, procurando compreender como a sociedade concebe a si mesma e a seu passado, dentro dos limites e condições de seu tempo.

Entendemos que o social está inscrito na construção fílmica e que a obra não é redutível ao seu contexto sócio-histórico. Na concepção de Francastel (1973), as obras artísticas possuem uma lógica própria que conjuga três dimensões: o real, o percebido e o imaginário. Compreendendo-se essa especificidade, que faz das obras algo que não é meramente manifestação, “substituto” ou “duplo” das outras atividades humanas, descobre-se nelas fontes de informação singulares, originais e legítimas: “[...] as obras de arte conferem ao historiador, assim como ao sociólogo, elementos de informação que de outro modo não possuem”. (FRANCASTEL, 1973, p.4). De modo que “[...] toda análise mais sutil de obra de arte depende do conhecimento de uma sociedade e fornece elementos de informação necessários ao conhecimento dessa sociedade” (FRANCASTEL, 1973, p.96).⁸

Os filmes, como produtores de significados, trazem em sua construção própria elementos ímpares para o conhecimento da sociedade, não redutíveis à mera “ilustração” do que é conhecido com base em outras fontes. Entretanto, há que se considerar que, conforme entende Sorlin (1985), se os filmes são produtores de significados, são também produtos culturais fabricados por um grupo imerso num meio cinematográfico com estratégias específicas e se relacionam com o público e a formação social como um todo, respeitando tacitamente “zonas de silêncio” e “zonas de consenso” socialmente

⁸ A despeito da contenda em torno do caráter artístico do cinema, entende-se que as considerações feitas por Francastel (1973) em relação às obras de arte são pertinentes para o estudo sociológico das produções culturais em geral, uma vez que, sendo expressões artísticas ou mercadorias culturais massivamente comercializáveis, as obras culturais são produtoras de significados e contribuem para o conhecimento da sociedade.

constituídas. Assim:

Se [os filmes] atualizam possibilidades de sentido, virtuais na sociedade, o fazem no interior de um conjunto econômico cuja marca levam, e não revelam senão o que é tolerável no quadro do modo de produção a que estão integrados: por este duplo caráter (revelação de orientações, de tendências implícitas; impossibilidade de transpor certas barreiras) os filmes são, indubitavelmente, expressões ideológicas ⁹ (SORLIN, 1985, p.98, tradução nossa).

Também Esquenazi (2007) em sua proposta de “sociologia do filme” aponta para o fato de que as obras fílmicas não estão isoladas mas inscritas num meio social, entendendo que um filme, mais do que um “objeto simbólico”, é um “processo social específico”. Graeme Turner (1997), por sua vez, apreende o “cinema como prática social” e aponta a relação de dupla via entre o cinema e o meio cultural de que faz parte:

O cinema não reflete nem registra a realidade; como qualquer outro meio de representação, ele constrói e “re-apresenta” seus quadros da realidade por meio dos códigos, convenções, mitos e ideologias de sua cultura, bem como mediante práticas significadoras específicas desse meio de comunicação. Assim como o cinema atua *sobre* os sistemas de significação da cultura – para renová-los, reproduzi-los ou analisá-los – também é produzido *por* esses sistemas de significado (TURNER, 1997, p.128, grifos do autor).

Embora não explicita, essa perspectiva de Graeme Turner guarda afinidade com o materialismo cultural de Raymond Williams (1982, 2000). E este é o referencial teórico basilar para esta pesquisa. Para Williams (1982, 2000), a cultura distingue-se como um sistema em si mesmo e produz significados constitutivos da sociedade, mas também está atrelada à realidade social como um todo, não sendo possível desconectar o âmbito cultural

⁹ Para Sorlin (1985), em um mesmo contexto sócio-histórico desenvolvem-se expressões ideológicas concordantes, paralelas ou contraditórias. Não há uma ideologia enquanto unidade que engloba uma sociedade, mas expressões ideológicas que se referem às possibilidades de simbolização concebíveis em um dado momento, ou seja, às expressões intelectuais – entre as quais os filmes – que os homens estão capacitados para realizar nos limites de sua condição sócio-histórica. Ainda que se possa questionar se o termo “expressões ideológicas” é o mais adequado, devido às implicações do conceito de ideologia nas ciências sociais, parece-nos que a noção compreendida sob esta denominação é válida e pertinente para a presente discussão. Ademais, Sorlin (1985) não incorre no problema apontado por Williams (2000) de reduzir a cultura a uma ideologia enquanto “espírito formador” de toda a produção cultural. Ao contrário, ele compreende o aspecto múltiplo, dinâmico e contraditório de elaboração das expressões culturais.

das outras dimensões da vida social. Em sua perspectiva, a cultura configura-se como um sistema de valores e significados que não são meramente abstratos, mas incorporados, organizados, experimentados e confirmados em reciprocidade com as práticas sociais.

Williams (1979, 1982) entende que as produções culturais estão sujeitas a limites e pressões, mas rejeita a ideia de um determinismo mecânico em que a cultura seria essencialmente prefigurada, predita e controlada por uma força externa pré-existente. Desse modo, o autor reavalia o pressuposto de que há duas esferas dicotômicas: a base e a superestrutura, sendo esta determinada por aquela; a cultura sendo um simples reflexo da realidade sócio-econômica. Para ele, as produções “materiais” e “simbólicas” são relacionadas e a cultura e a organização social são mutuamente constitutíveis. Assim, a cultura não é algo secundário como a noção vulgarizada de superestrutura faz supor; ela se configura em práticas constitutivas do processo social geral, com participação ativa e dinâmica no processo de produção, reprodução e transformação da sociedade.

Encontram-se em Sorlin (1985) ressonâncias das colocações de Williams (1982) a respeito do processo que envolve limites e pressões em relação à cultura, quando ele refere-se a “freios externos” e “freios internos” implicados na produção cinematográfica. Para Sorlin (1985), os “freios externos” dizem respeito à organização da produção, orçamento do filme, formas de financiamento – aos condicionantes econômicos e institucionais dos quais não se separa o cinema, cujo desenvolvimento deu-se numa relação intrínseca com o capital. Já os “freios internos” são os limites interiorizados em relação à aceitação no próprio meio cinematográfico, à comunicação com o público e à inserção no meio social. A relação entre os três campos (meio cinematográfico, público, sociedade) é instável, mas está imbricada ao fazer fílmico, configurando determinadas formas de expressão, técnicas, linguagens, gêneros e abordagens que se tornam convencionais.

Nesse sentido, percebe-se a necessidade de inserção das obras fílmicas em seu contexto social de produção, tendo em vista a intrínseca ligação – ainda que não determinista – entre a obra cinematográfica e as condições institucionais, políticas, econômicas e sociais que a envolvem. Logo, procuramos em nossa análise conjugar elementos fílmicos e extrafílmicos, considerando questões como censura; condições de produção cinematográfica; contexto sócio-histórico e repercussão social das obras fílmicas.

A análise, entretanto, teve como ponto de partida os filmes em si, de modo a não atribuir às obras significações que lhes são alheias, isto é, teve-se a cautela de não utilizá-las meramente como ilustrações do que já sabemos sobre o contexto em que elas se inserem. Como um farol, o alerta de Sorlin (1985) esteve a todo tempo no horizonte, orientando a respeito da armadilha de se construir uma equivalência entre filme e sociedade que se confirma reciprocamente, não revelando nada de novo.

Para a análise fílmica, valemo-nos das contribuições de autores como Jacques Aumont (1993, 1995); Jacques Aumont e Michel Marie (1990, 2003); David Bordwell (1985); Sergei Eisenstein (2002); Francis Vanoye e Anne Goliot-Lété (1994) e Ismail Xavier (1977). As considerações desenvolvidas por Frederic Jameson em *Marxismo e forma* (1985) também fizeram parte do horizonte teórico que fundamentou as análises. Tem-se a compreensão de que não há método universal de análise fílmica, como asseveram Aumont e Marie (1990), e que qualquer método não deve ser aplicado de forma acrítica, sendo importante desenvolver posturas adequadas e de acordo com o demandado no decorrer da análise. Conforme afirma Sorlin, “não há receita: cada investigação deve elaborar, ao ir progredindo, seus instrumentos, que são adaptados ao objetivo e só a ele” (SORLIN, 1985, p.129, tradução nossa).

Esta dissertação está organizada em seis capítulos. Cada capítulo, à exceção do primeiro, é dedicado a um desdobramento temático depreendido da análise das obras fílmicas. Todos os capítulos, a partir do segundo, apresentam uma estrutura bipartite: começam com uma “*panorâmica*” e a seguir realizam um “*close*”, isto é, num primeiro momento oferecem uma visão geral sobre a maneira como o conjunto da filmografia aborda determinada questão relacionada à ditadura militar e num segundo momento focalizam obras fílmicas específicas nas quais o assunto em pauta se sobressai.

No momento “*panorâmica*” as obras são tomadas em associação umas com as outras de modo a se observar os diferentes tratamentos dados ao tema; o que é ressaltado e o que é obliterado; quais são as tendências gerais bem como as exceções; e de que forma

tais tendências e exceções relacionam-se com o contexto sócio-histórico e as condições de produção em que os filmes se inscrevem. São tecidas proposições analíticas sobre os assuntos em questão, ainda que elas não os esgotem. A análise de cada um dos desdobramentos temáticos sugeridos poderia dar origem a trabalhos específicos; o panorama, entretanto, proporciona um olhar abrangente sobre os aspectos em questão, permitindo o exame da trajetória de abordagem do tema ao longo dos anos. Cabe esclarecer que, para não comprometer a fluência do texto, optamos, no caso da análise do quadro geral da filmografia, por explicitar a trama dos filmes apenas quando isto se faz necessário para a compreensão dos assuntos em discussão; sendo que nos anexos finais deste trabalho encontram-se as sinopses e fichas técnicas de todos os filmes citados. As considerações acerca da ditadura militar são aquelas suscitadas pelos filmes em análise, evitando-se deliberadamente a interlocução com as análises historiográficas sobre o período, para que as interpretações e proposições que emergem dos filmes fiquem salientadas; sendo esclarecimentos pontuais adicionados em notas de rodapé quando assim se faz necessário.

No momento “*close*” os filmes selecionados são objeto de um olhar detido e particularizado, com o intuito de se analisar propriamente a construção audiovisual do argumento fílmico. Embora alocados nos capítulos de acordo com o assunto em que se destacam, os filmes não se reduzem a determinado subtema. Analisá-los somente sob o enfoque do desdobramento temático prevalente seria restringir e artificializar a análise. Assim, procura-se nesse momento apreendê-los em sua “inteireza” particular, cada um como um “todo autônomo”¹⁰, e considerá-los a partir de sua estrutura interna, examinando as múltiplas questões que em si colocam, ainda que tendo como questão balizadora a relação com a temática da ditadura militar. O enfoque privilegiado é a análise interna da construção fílmica, mas, adicionalmente, são trazidos elementos extrafílmicos que contribuem para a compreensão da inserção da obra no meio social. Procura-se, então, situar os filmes em seu contexto de produção e lançamento, trazendo dados referentes às condições de realização; orçamento e financiadores; trajetória do realizador; repercussão de

¹⁰ Os termos são de Jameson (1985), a respeito da obra literária. Segundo este autor, a crítica dialética não pode desconsiderar a unidade da obra literária: “nossa primeira lealdade enquanto críticos é para com a inteireza da obra ela mesma, contanto que se perceba que essa autonomia é, ela mesma, um fenômeno dialético” (JAMESON, 1985, p.240).

público e crítica; bem como pareceres da censura, quando é o caso.

Segue, então, a apresentação dos capítulos:

O primeiro capítulo, *Inventário*, traz a lista dos filmes arrolados, bem como os critérios utilizados para a realização do inventário e, a seguir, lança luz sobre duas obras fílmicas pioneiras na abordagem da ditadura militar que tiveram suas existências ofuscadas: *E agora, José? Tortura do sexo* (Ody Fraga, 1980) e *Paula – A história de uma subversiva* (Francisco Ramalho Jr., 1980).

No segundo capítulo, *Tortura: o visível e o não-visível*, realiza-se, no momento panorâmica, uma análise da trajetória de abordagem da tortura pela filmografia, observando questões como o perfil do torturador, a colaboração dos civis, a representação dos suplícios em si, entre outros aspectos que dão origem a subtópicos do capítulo; e, no momento *close*, enfoca-se o filme *Ação entre amigos*, no qual a tortura e suas consequências é o tema central.

Direita nas telas, o terceiro capítulo, primeiramente dedica-se a analisar de que maneira o ideário de direita que referendou o golpe e a ditadura militar aparece (ou não) nos filmes que compõem o conjunto, subdividindo-se em tópicos concernentes aos aspectos apreendidos da análise; e, num segundo momento, detém-se sobre um filme específico, *Corpo em delito*, raro filme com um protagonista de direita.

O quarto capítulo, *A oposição derrotada*, volta-se para os opositores do regime militar, observando como eles são apresentados pela filmografia, quais os setores e modalidades de oposição retratados, a quais categorias sociais pertencem os personagens que lutam contra a ditadura, qual é a proposição fílmica com relação a esses personagens. A seguir, promove-se a análise interna de *A terceira morte de Joaquim Bolívar*, filme que trabalha alegoricamente a trajetória da esquerda.

Em *Apolíticos? Sociedade civil e “povo”, da ditadura à abertura*, quinto capítulo, coloca-se em pauta a abordagem realizada pelos filmes das parcelas da sociedade que se mantiveram alheias ao conflito entre militantes de oposição e regime militar, observando-se de que maneira os filmes apresentam esses setores “apolíticos” com relação aos polos do conflito; qual a proposição fílmica que emerge da análise desses personagens; como aparecem (ou não) as classes populares nos filmes que tematizam a ditadura militar; bem

como de que modo é retratado o retorno das manifestações públicas nos filmes dedicados a transição ao regime democrático. Num segundo momento desse capítulo a análise se volta para o filme *Zuzu Angel*, cuja protagonista é uma mãe que se mantém à parte dos embates políticos, mas tem sua vida transtornada após a morte, sob tortura, do filho militante de esquerda.

O sexto capítulo, *Filhos da (não) Revolução*, reúne filmes que versam sobre jovens da década de 1970 e/ou início dos anos 1980, analisando aspectos em comum e diferenças entre as produções dedicadas àqueles que chegaram à juventude à sombra da ditadura e têm com o engajamento político uma relação distinta da que caracterizou a parcela mais expressiva da juventude dos anos 1960. Procura-se também refletir, a partir dos filmes, sobre a relação das gerações subsequentes com a herança de luta deixada pelos opositores da ditadura e sobre a possibilidade de memória. Por fim, analisa-se o filme *Nunca fomos tão felizes*, que traz a relação truncada entre um jovem e seu pai guerrilheiro.

1 INVENTÁRIO

A que filmes nos referimos quando falamos de filmes sobre a ditadura militar brasileira?

Definir os contornos do nosso inventário não é uma tarefa simples. Cabe lembrar que nosso intuito não é focalizar filmes que tratam de uma questão específica, como a luta da esquerda armada ou a representação da tortura, bem como não se pretende apenas focar a abordagem dos “anos de chumbo”, mas buscar compreender como o período do regime militar (1964-1985) é apreendido e interpretado pelos filmes.

Sem abandonar a abrangência do enfoque, poder-se-ia estabelecer algumas distinções entre filmes nos quais o contexto sócio-histórico da ditadura é o problema central da narrativa e filmes nos quais o tema principal é outro apesar de haver referências ao contexto ditatorial. Essa categorização, porém, não é precisa e imediata, pois se há filmes como *Besame Mucho* (Francisco Ramalho, Jr., 1987) e *A Dona da história* (Daniel Filho, 2004) nos quais o contexto ditatorial aparece essencialmente como “ambiência” para o desenrolar da “estória”, em outros a ditadura militar não é o tema central mas tem implicações importantes para a “estória”, como parece ser o caso de *Ao sul do meu corpo* (Paulo César Saraceni, 1983); *Dedé Mamata* (Rodolfo Brandão, 1988) e *Benjamim* (Monique Gardenberg, 2004). Ademais, é importante observar que mesmo nos casos em que o contexto ditatorial parece ser meramente um “pano de fundo”, os filmes têm importância enquanto objeto de análise na medida em que podem expressar alguns estereótipos em relação à representação da ditadura.

Há também o caso das “cinebiografias” que se referem ao período do regime militar, mas atravessam outras décadas, tais como *Vale a pena sonhar* (Stela Grisotti e Rudi Bohm, 2003) sobre Apolônio de Carvalho; *O Velho – A história de Luiz Carlos Prestes* (Toni Venturi, 1997); *Dom Helder Câmara – O santo rebelde* (Erika Bauer, 2006); *Três irmãos de sangue* (Angela Patricia Reiniger, 2006) a respeito dos irmãos Betinho, Henfil e Chico Mário; e *Simonal – ninguém sabe o duro que dei* (Cláudio Manoel, Micael Langer e Calvito Leal, 2009) sobre o cantor Wilson Simonal, acusado de envolvimento com os órgãos de repressão do regime militar.

Outra situação é a dos filmes chamados de “erótico-políticos”, notadamente *E agora José? Tortura do sexo* (Ody Fraga, 1980) e *A freira e a tortura* (Ozualdo Candeias, 1984). E há ainda os filmes que podem ser considerados alegóricos – com proposições e estéticas bastante distintas entre si –, como *O torturador* (Antonio Calmon, 1980); *Tensão no Rio* (Gustavo Dahl, 1985); *A Idade da Terra* (Glauber Rocha, 1980); *Tanga (Deu no New York Times?)* (Henfil, 1988); *A terceira morte de Joaquim Bolívar* (Flávio Cândido, 2000).

Frente ao objetivo de se analisar nos longas-metragens as proposições interpretativas acerca do regime militar, não podemos ignorar também os filmes que abordam a conjuntura da chamada “abertura” e transição ao regime democrático. É o caso de *Céu aberto* (João Batista de Andrade, 1985); *Muda Brasil* (Oswaldo Caldeira, 1985); *O evangelho segundo Teotônio* (Vladimir Carvalho, 1984) e *Patriamada* (Tizuka Yamasaki, 1984).

Diante do exposto e considerando o objetivo de um levantamento exaustivo que construa um inventário completo dos filmes brasileiros de longa-metragem (lançados de 1979 a 2009) que se reportam ao período do regime militar (1964-1985), manteremos no quadro geral dos títulos arrolados os mais diversos filmes, com as peculiaridades anteriormente mencionadas. Ao longo da análise será possível explorar criteriosamente as características de cada filme, estabelecendo aproximações ou distanciamentos entre eles.

Por questão de viabilidade metodológica, o recorte da pesquisa privilegia a análise dos filmes de longa-metragem (com duração acima de 70 min.) o que não impede que sejam tecidos comentários a respeito de filmes de curta e média-metragem que se apresentem significativos. Seguem, então, os títulos dos longas-metragens arrolados em ordem cronológica¹¹:

E agora, José? Tortura do sexo (Ody Fraga, 1980); *Paula – A história de uma subversiva* (Francisco Ramalho Jr., 1980); *A Idade da Terra* (Glauber Rocha, 1980); *Deu pra ti anos 70* (Nelson Nadotti e Giba Assis Brasil, 1981); *Eles não usam black-tie* (Leon Hirzman, 1981); *O torturador* (Antonio Calmon, 1981); *Memórias do medo* (Alberto

¹¹ Considerando que os filmes levam tempos diferentes para produção e que alguns ficaram por algum tempo interditados pela censura, utilizamos como referência o ano do lançamento comercial do filme, conforme informações coletadas na base de dados da Cinemateca Brasileira, em publicações da imprensa especializada e no portal da Agência Nacional do Cinema (ANCINE).

Graça, 1981); *Filhos e Amantes* (Francisco Ramalho Jr., 1982); *A próxima vítima* (João Batista de Andrade, 1983); *Pra frente Brasil* (Roberto Farias, 1983); *Ao sul do meu corpo* (Paulo César Saraceni, 1983); *O bom burguês* (Oswaldo Caldeira, 1983); *Cabra marcado para morrer* (Eduardo Coutinho, 1984); *A freira e a tortura* (Ozualdo Candeias, 1984); *Nunca fomos tão felizes* (Murilo Salles, 1984); *O evangelho segundo Teotônio* (Vladimir Carvalho, 1984); *Tempo sem glória* (Henrique de Freitas Lima, 1984); *Verdes anos* (Carlos Gerbase; Gilberto Assis Brasil, 1984); *Céu aberto* (João Batista de Andrade, 1985); *Muda Brasil* (Oswaldo Caldeira, 1985); *Patriamada* (Tizuka Yamasaki, 1985); *Tensão no Rio* (Gustavo Dahl, 1985); *O beijo da mulher aranha* (Hector Babenco, 1986); *A cor do seu destino* (Jorge Durán, 1986); *O homem da capa preta* (Sérgio Rezende, 1986); *Besame Mucho* (Francisco Ramalho, Jr., 1987); *Leila Diniz* (Luiz Carlos Lacerda, 1987); *O país dos tenentes* (João Batista de Andrade, 1987); *Dedé Mamata* (Rodolfo Brandão, 1988); *Banana Split* (Paulo Sérgio Almeida, 1988); *Feliz ano velho* (Roberto Gervitz, 1988); *Tanga (Deu no New York Times?)* (Henfil, 1988); *Kuarup* (Ruy Guerra, 1989); *Primeiro de abril, Brasil* (Maria Letícia, 1989); *Que bom te ver viva* (Lúcia Murat, 1989); *Corpo em delito* (Nuno César Abreu, 1990); *Alma corsária* (Carlos Reichenbach, 1994); *Lamarca* (Sérgio Rezende, 1994); *As meninas* (Emiliano Ribeiro, 1996); *O Velho – A história de Luiz Carlos Prestes* (Toni Venturi, 1997); *O que é isso, companheiro?* (Bruno Barreto, 1997); *Ação entre amigos* (Beto Brant, 1998); *Caminho dos sonhos* (Lucas Amberg, 1999); *Dois Córregos – Verdades submersas no tempo* (Carlos Reichenbach, 1999); *A terceira morte de Joaquim Bolívar* (Flávio Cândido, 2000); *Barra 68, sem perder a ternura* (Vladimir Carvalho, 2000); *Casseta & Planeta – A taça do mundo é nossa* (Lula Buarque de Hollanda, 2003); *Vale a pena sonhar* (Stela Grisotti e Rudi Bohm, 2003); *A Dona da história* (Daniel Filho, 2004); *Benjamim* (Monique Gardenberg, 2004); *Vôo cego rumo ao sul* (Hermano Penna, 2004); *Tempo de resistência* (André Ristum, 2004); *Araguaya – A conspiração do silêncio* (Ronaldo Duque, 2005); *Cabra-cega* (Toni Venturi, 2005); *Quase dois irmãos* (Lúcia Murat, 2005); *Vlado – 30 anos depois* (João Batista de Andrade, 2005); *O Ano em que meus pais saíram de férias* (Cao Hamburger, 2006); *Dom Helder Câmara – O santo rebelde* (Erika Bauer, 2006); *Eu me lembro* (Edgard Navarro, 2006); *1972* (José Emílio Rondeau, 2006); *Meteoro* (Diego de la Texera, 2006); *O Sol – caminhando contra o*

vento (Tetê Moraes, 2006); *Sonhos e desejos* (Marcelo Santiago, 2006); *Três irmãos de sangue* (Angela Patricia Reiniger, 2006); *Zuzu Angel* (Sérgio Rezende, 2006); *Batismo de sangue* (Hervé Ratton, 2007); *Caparaó* (Flávio Frederico, 2007); *Hércules 56* (Silvio Da-Rin, 2007); *Memória para uso diário* (Beth Formaggini, 2007); *Condor* (Roberto Mader, 2008); *Os Desafinados* (Walter Lima Jr., 2008); *Corpo* (Rubens Rewald e Rossana Foglia, 2009); *Cidadão Boilesen* (Chaim Litewski, 2009); *Simonal – ninguém sabe o duro que dei* (Cláudio Manoel, Micael Langer, Calvito Leal, 2009).

1.1 Pioneiros esquecidos

O filme *Pra frente Brasil*, de Roberto Farias, lançado comercialmente em circuito nacional em fevereiro de 1983, é conhecido como o “primeiro filme” a tratar diretamente do período de recrudescimento da ditadura militar e da tortura perpetrada contra presos políticos. A polêmica que cercou sua proibição, após exibição e premiação no Festival de Gramado de 1982, e a longa jornada até sua liberação para exibição comercial foram amplamente noticiadas pela imprensa da época, ficando seu processo de censura até hoje conhecido por seu caráter emblemático.¹²

Neliane Ferreira Miguel, que dedicou sua dissertação de mestrado em História Social a esse filme, assinala que ele “tornou-se nacionalmente notório como o primeiro filme de ficção sobre os horrores da ditadura militar praticados no início do anos 1970”, e acrescenta que coube a ele assumir “o risco de medir a real extensão da ‘abertura’ política do início dos anos 1980, no campo da criação cultural” (MIGUEL, 2007, p.10).

Inimá Simões em seu trabalho a respeito da censura cinematográfica no Brasil refere-se a *Pra frente Brasil* como filme “saudado como um marco da abertura por tratar

¹² A proibição deu-se com base no artigo 41, alínea “d”, do Decreto n. 20.493/46, que determina a interdição de obras que possam “provocar incitamento contra o regime vigente, a ordem pública, as autoridades e seus agentes”. *Pra frente Brasil* passou por tramitação conturbada, com recursos ao Conselho Superior de Censura (CSC), até sua liberação para exibição em território nacional, oito meses depois, em dezembro de 1982, quando já havia se encerrado a Copa do Mundo de futebol e o período de eleições. As tensões em torno do filme custaram ainda a exoneração do diretor-geral da Embrafilme na época, Celso Amorim, por ter aprovado a participação dessa empresa estatal no financiamento de tal filme. Sobre o processo de censura de *Pra frente Brasil* ver Pinto, L. (2001) e Simões (1999).

pela primeira vez da tortura a presos políticos” (SIMÕES, 1999, p.237). Batalha (2001), que intitula seu artigo sobre esse filme de “*Pra frente Brasil: o retorno do cinema político*”, ressalta que “o filme tem a fama de ser o primeiro a tentar lidar com o tema da tortura e do desaparecimento político e de forma relativamente indireta (como veremos) com a natureza ditatorial do regime [...]” (BATALHA, 2001, p.138).

A imprensa coetânea ao lançamento de *Pra frente Brasil* também ressaltou o seu pioneirismo na abordagem dos “anos de chumbo”, considerando-o “o primeiro filme da abertura” ou, mais especificamente, “o primeiro filme brasileiro a mostrar a tortura e o assassinato de um preso político” (LEITE, 1983, p.3).

Tais visões a respeito do filme de Farias são corroboradas pela interdição impetrada pela Divisão de Censura de Diversões Públicas (DCDP) e, assim, *Pra frente Brasil* entrou para a história do cinema brasileiro como o precursor dos filmes que se reportam diretamente ao período da ditadura e trabalham a questão da repressão política.

No entanto, outros dois filmes já tinham realizado, à sua maneira, tal feito. E é a eles que dedicaremos os tópicos seguintes.¹³

1.1.1 *E agora, José? Tortura do sexo: a ditadura pela Boca*

E agora, José? Tortura do sexo, filme de Ody Fraga produzido em 1979 e lançado em abril de 1980, apresenta a história de um administrador de empresas, José Zurin, que, por ter se encontrado com um amigo militante político, é preso e torturado por agentes da repressão sob a acusação de envolvimento com organizações “subversivas”. Não tendo na realidade qualquer envolvimento político, José nada pode revelar e morre sob tortura.

Aos familiarizados com a trama de *Pra frente Brasil* chama atenção a semelhança do personagem José com Jofre, do conhecido filme de Roberto Farias.¹⁴ Ambos os personagens são homens de classe média, “apolíticos”, que são “acidentalmente” ligados a

¹³ Há de se reconhecer que Ramos, J. (1987), em seu panorama do cinema brasileiro entre 1970 e 1987, faz menção a *E agora, José?* e *Paula*, filmes que aqui chamamos de “pioneiros esquecidos”. Não obstante, para o senso comum e mesmo para estudiosos, *Pra frente Brasil* tornou-se o marco inicial da filmografia sobre a ditadura, conforme se observa nos exemplos citados. Procuraremos aqui compreender os motivos.

¹⁴ Tal semelhança foi assinalada, ao que parece “pioneiramente”, por Andrea Ormond em seu *blog* dedicado à crítica cinematográfica, *Estranho Encontro*. Ver Ormond (2008).

personagens militantes de esquerda ¹⁵ e, em consequência, torturados até a morte para revelar o que não sabem. A grande diferença é que Jofre é personagem de um filme do chamado “Cinemão”, com orçamento de Cr\$ 35 milhões, produzido e distribuído com recursos da estatal Embrafilme, enquanto que seu antecessor José é personagem de uma produção da chamada “Boca do Lixo” paulistana, responsável por filmes calcados na fórmula “erotismo + produção barata + título apelativo + divulgação em mídias populares” (ABREU, 2006, p.118).¹⁶

Interessante notar que *E agora José?*, lançado quase três anos antes de *Pra frente Brasil*, passou pela censura e foi liberado sem cortes, segundo conta seu diretor e roteirista Ody Fraga (1980). Este fato se torna ainda mais curioso se observarmos que a produção realizada pela Boca do Lixo, ao contrário de seu sucessor “sério” e “de qualidade”, não credita a tortura a grupos paramilitares sem apoio oficial ¹⁷, mas a agentes policiais – ainda que de um grupo “especial”, diferente da “polícia comum”, trajados à paisana.

Em diálogo com Alberto, empresário e chefe de José, o personagem Capitão – “Capitão apenas, digamos que é meu nome, um apelido, não uma patente” – não assume a sua função oficial (ao ser inquirido sobre pertencer a “órgãos de segurança ou coisa parecida”, ele responde: “digamos que é coisa parecida”), mas os agentes a seu serviço mostram a credencial ao efetuar a prisão de uma mulher ligada a José. Além disso o filme mostra, à sua maneira, a organização da operação de repressão e a articulação desses agentes com os organismos de informação, ao colocar o personagem Capitão redigindo relatórios sobre seu serviço – “esses relatórios são chatíssimos mas imprescindíveis. Estou atrasado com os meus” – e recebendo o retorno dos analistas de informações que lhe cobram por não ter conseguido extrair dados de José (“o pessoal da análise dos computadores só faltou dizer que não passamos de perfeitos idiotas. Está tudo aqui [no

¹⁵ Em *Pra frente Brasil* Jofre divide um táxi com um militante de esquerda. Informações adicionais e uma análise deste filme podem ser encontradas em Miguel (2007).

¹⁶ Para maiores informações sobre o cinema produzido na Rua do Triunfo ver “*Boca do lixo: cinema e classes populares*”, de Nuno César Abreu (2006).

¹⁷ Como bem observa Neliane Miguel (2007) sobre *Pra frente Brasil*: “O filme trata de torturas, mas em nenhum momento sugere diretamente que as violências praticadas contra o personagem Jofre fossem determinadas pelo governo, chegando a separar torturadores e policiais. Ele também não sugere o envolvimento de militares. O único personagem fardado, um general de divisão, aparece por poucos segundos, empenhado em tentar ajudar o sobrinho Rubens, também sequestrado” (MIGUEL, 2007, p.78). Essa postura foi o principal alvo das críticas dirigidas ao filme de Roberto Farias.

relatório recebido] [...] Os analistas dizem que ele nos dominou, que ele é mais inteligente”). As celas onde ficam detidos os presos políticos são celas comuns, como as de uma delegacia, e não configuram cárcere privado ou clandestino como no caso de *Pra frente Brasil*. Não obstante, o filme não deixa de ressaltar a prática do sequestro de presos políticos, conforme explica Capitão a José: “As pessoas que o procuram não o encontrarão mais [...] oficialmente você não foi nem está preso”.

A relação entre empresários e órgãos de repressão também é trabalhada, por meio da explicitação de José sobre o sentido maior da ação dos agentes da repressão: “Defendem Alberto! Todos os Albertos desse país e seus negócios!”. A situação de José é irônica, pois era assessor direto de Alberto e não se opunha à ordem estabelecida; ao contrário, conforme ele mesmo declara à sua amante (esposa de Alberto), após ter passado pela primeira sessão de tortura: “O pior, Velma, é que esse é meu lado também. Eu queria ser capitalista, milionário, burguês, mas olha só o que me aconteceu...”

Após passar por brutal violência, ser restabelecido por tratamento médico, e novamente torturado de forma atroz, José não resiste e morre, conforme já adiantamos, e o filme se encerra com a exibição do Art.5º da Declaração Universal dos Direitos do Homem: “Ninguém será submetido à tortura, nem a tratamento ou castigo cruel, desumano ou degradante”. Destarte, *E agora, José?* poderia, tal como *Pra frente Brasil*, ser considerado um “libelo contra a violência”.

Todavia, há um elemento complicador no filme de Ody Fraga. Ody carrega em sua filmografia títulos como *Vidas nuas* (1967); *O sexo mora ao lado* (1975); *Reformatório das Depravadas* (1978); *A dama da zona* (1979); *A Noite das Taras* (1980); *A Fêmea do Mar* (1981); *A Filha de Calígula* (1981), entre muitos outros produzidos no ritmo alucinante característico da Rua do Triunfo¹⁸ e seu filme *E agora, José?* é, como não poderia deixar de ser, intrinsecamente permeado por forte apelo erótico.

O subtítulo *Tortura do sexo* permite vislumbrar as outras facetas de *E agora, José?* ainda não mencionadas. Tal subtítulo conforme relata Guilherme de Almeida Prado (2008)

¹⁸ De acordo com Abreu (2006), as características do modo de produção da Boca do Lixo, com financiamento por meio de distribuidores e exibidores, exigiam filmagens em ritmo acelerado para um retorno financeiro rápido. Segundo este autor (2006, p.71), Ody participou como roteirista e/ou diretor em cerca de 60 filmes num período de 15 anos aproximadamente.

– cineasta que iniciou sua carreira na Boca do Lixo como assistente de direção no filme *E agora, José?* – foi por ele sugerido “de brincadeira”; o produtor David Cardoso, “rei da pornachanchada”, gostou e tentou persuadir Ody Fraga a trocar o nome do filme; como Ody não abriu mão do título original, ficaram os dois títulos.

Essa contradição exposta no título permeia todo o filme. Ody Fraga, considerado o “ideólogo da Boca”¹⁹, entende que seu filme *E agora, José?* é uma exceção dentre os filmes de sua filmografia na qual o sexo é o tema recorrente. Para ele, este filme é “um filme sobre os direitos humanos, eminentemente político” e “foi o primeiro grande teste da abertura política” (FRAGA, 1980). O cineasta acrescenta que havia uma grande expectativa em torno da liberação de seu filme pois ele serviria, inclusive, de parâmetro para a produção de um filme sobre o caso Herzog, por Aníbal Massaini (também produtor de pornochanchadas).²⁰

E agora, José? é perpassado por citações de clássicos da literatura, como Shakespeare, Lewis Carrol, Mário de Andrade, Cecília Meirelles e Carlos Drummond de Andrade, que são referenciados pelo personagem José. Tais citações por vezes tem um tom crítico e político e contrastam com a truculência e o baixo nível cultural dos policiais. Numa situação sarcástica e ilustrativa, José recita os escritos do Rei Salomão: “Tudo tem seu tempo determinado [...] tempo de estar calado e tempo de falar; [...] tempo de guerra e tempo de paz. Que vantagem tem o trabalhador naquilo em que trabalha?”. O agente da repressão lhe questiona sobre a autoria de tais palavras, especialmente as últimas sobre o trabalhador, ao que ele responde ser Salomão. O torturador retruca: “Salomão não é o da Bíblia?”. José confirma: “Esse mesmo”. E o torturador: “Como ele poderia ser subversivo

¹⁹ Segundo Abreu (2006), os cineastas e outros profissionais da Boca do Lixo em geral provinham das classes populares com baixa escolaridade. Ody Fraga era exceção, pois possuía “um nível cultural muito acima de seus pares” (SIMÕES, 2000, p. 261). Após passar três anos num seminário, dedicou-se ao teatro, escreveu textos e foi um dos fundadores da revista literária *Sul* – “considerada a mais importante de Santa Catarina nas últimas décadas” (SIMÕES, 2000, p. 261). Escrevia roteiros por encomenda com extrema rapidez e versatilidade; sabia tomar decisões criativas em meio a precariedade inerente à produção da “Boca” e era por isso procurado para dar conselhos a outros profissionais. Tinha “propostas de conteúdo mais respeitável, um olhar crítico sobre a classe média, opiniões estéticas e políticas (também sobre a classe cinematográfica) articuladas”. (ABREU, 2006, p.114), não obstante, era pragmático defensor do cinema comercial em detrimento do cinema de ideias.

²⁰ Em nossa pesquisa não encontramos outra referência ao filme sobre o caso Herzog produzido por Aníbal Massaini. Segundo Ody Fraga, nessa entrevista de 1980, o filme estava sendo produzido nessa época. Provavelmente não teve sua produção concluída.

naquele tempo?”. José é categórico: “Salomão não era subversivo, você é que é burro”.

Tais doses de “refinamento”, entretanto, soam “esdrúxulas” em meio ao contexto geral do filme. Por exemplo: José, sendo torturado no “pau de arara”, declama versos do poeta Carlos Drummond de Andrade retirados do poema que dá nome ao filme: “Se você gritasse/ se você gemesse/ se você tocasse/ a valsa vienense,/ se você dormisse,/ se você cansasse/ se você morresse... /Mas você não morre,/ você é duro, José!”. Mais adiante e ainda nas mesmas circunstâncias, José começa a ter recordações e/ou delírios eróticos. Tais “despropósitos” podem ser compreendidos considerando o esquema estreito com que se trabalhava na Boca do Lixo.

De acordo com o apresentado por Abreu (2006), o cinema da Boca do Lixo era produzido em condições diametralmente opostas às de filmes que contavam com apoio da Embrafilme, como é o caso de *Pra frente Brasil*. Os filmes da Rua do Triunfo eram caracterizados pela ausência de financiamento estatal; pela produção realizada por e para pessoas de classes populares; pela extrema precariedade de recursos que impossibilitava inclusive a refilmagem de tomadas por falta de negativo; financiamento sustentado por pequenos comerciantes²¹ ou distribuidores e exibidores de cinema; pela produção e consumo rápidos, numa lógica estritamente comercial.

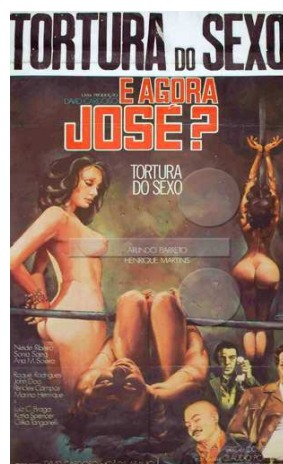
Ody Fraga em entrevista a Abreu explica as condições em que realizava seu trabalho: “Algumas vezes, dependendo do caso, eu introduzo uma ou outra coisa elaborada [...] eu não posso extravasar muito porque o esquema não me aceitaria. (FRAGA, 1982 apud ABREU, 2006, p.73).

Precariedade e sexo eram as duas balizas do cinema da Boca do Lixo e *E agora, José?* se encaixa nesse quadro. O grave problema é que nesse filme o apelo sexual imbrica-se às situações de tortura retratadas e isso faz com que seja tênue a linha que separa a denúncia da violência, de um lado, e sua apologia, de outro – especialmente no que diz respeito às personagens femininas.²²

²¹ *E agora, José?*, conforme aparece nos créditos, conta com apoio dos seguintes empreendimentos empresariais: “Restaurante Mexilhão”; “Hobby – doces e chocolates”; “Fortaleza: detalhes em decoração, tecidos e tapetes”, entre outros.

²² É importante notar que outros filmes eróticos, pornográficos ou de horror produzidos no Brasil nos anos 1980 apresentam tortura, particularmente de mulheres, em seus enredos, conforme se depreende das sinopses presentes no *Dicionário de Filmes Brasileiros*, organizado por Antônio Leão Silva Neto (2002). Nesses

Além de José são presas sua amante Velma e duas prostitutas que estiveram com ele e seu amigo Pedro, militante de esquerda, na noite que antecedeu à prisão. Os corpos dessas mulheres são exibidos nus durante praticamente todo o filme, sendo explorados pela câmera de maneira “voyeurista”, característica dos filmes eróticos voltados ao público masculino.²³



Cartaz de Divulgação *E agora, José? Tortura do Sexo*
Fonte: Cinemateca Brasileira

Tal exploração do corpo feminino fica evidente no cartaz de divulgação do filme, no qual imbricam-se a imagem da tortura do personagem masculino submetido ao “pau de arara” com a exibição dos corpos femininos erotizados ao mesmo tempo que submissos.

Sabe-se que a tortura geralmente era perpetrada contra corpos nus, sejam eles masculinos ou femininos. No entanto, ao longo deste filme a nudez masculina é encoberta pela manipulação da iluminação e suas sombras, bem como pelo enquadramento de

filmes, no entanto, a tortura vincula-se a perversões individuais (ou sobrenaturais) sem a conotação política de *E agora, José?*.

²³ Se podemos considerar que ao corpo feminino é comumente atribuída a condição de objeto do olhar, no cinema erótico voltado ao público masculino essa condição é exacerbada. A discussão sobre esse tema é vasta e remonta, pelo menos, à década de 1970. John Berger et al. (1972) no ensaio em que analisam a “aparência social” das mulheres e suas representações na pintura e na publicidade, afirmam que “a mulher transforma-se a si própria em objeto – e muito especialmente num objeto visual: uma visão” (BERGER et al., 1972, p.51). É clássico o ensaio de Laura Mulvey (1983) no qual ela utiliza uma abordagem psicanalítica e feminista para analisar a posição da mulher no cinema. Em sua análise do cinema narrativo clássico, ela observa que a imagem da mulher é atribuída a condição de objeto passivo do prazer escopofílico; enquanto o olhar assume um ponto de vista masculino e ativo. A figura feminina ora é transformada em fetiche, o que se expressa no culto às estrelas de cinema; ora é desvalorizada, considerada culpada, sendo punida ou redimida na trajetória narrativa. Linda Williams (1999), em texto mais recente que será discutido a seguir, retoma essa questão.

câmera; enquanto os corpos femininos, que são maioria (três mulheres) são continuamente explorados, ao estilo característico das pornochanchadas, que privilegia a perspectiva masculina. Segundo Abreu (2006):

[...] era senso comum que, de uma atriz de pornochanchada, não se deveria exigir mais que a presença física, pois os recursos cinematográficos — movimentos de câmera, enquadramentos, a montagem etc. — trabalhariam por ela, evidenciando seus talentos. A utilização dos elementos expressivos do cinema parece convergir para o corpo da mulher, que, assim, se torna a verdadeira atração, conduzindo a iluminação, a decupagem, a montagem, o desenvolvimento dramático do filme. (ABREU, 2006, p. 171,172).

Não obstante, *E Agora José?* se afasta do caráter “leve” das comédias eróticas conhecidas como “pornochanchadas” e, ao explorar a violência contra mulheres encarceradas, tangencia o gênero WIP (*Women in Prison*), subgênero do chamado cinema *exploitation*²⁴, fortemente misógino que explora situações sórdidas envolvendo corpos femininos submetidos ao confinamento.

Laura Cánepa (2008, 2009) aponta que no Brasil os filmes *exploitation*, especialmente *sexploitation*, tiveram seu apogeu na década de 1970 e trilharam uma trajetória com início na comédia, e posteriores desdobramentos em filmes de horror e violência. Tendo como precursoras as primeiras pornochanchadas produzidas no final dos anos 1960, os filmes dos anos 1970, em particular aqueles produzidos na Boca do Lixo paulistana: “partiriam para exibição de cenas de sexo simuladas em filmes divertidos para, em seguida, começarem a colocar as personagens femininas em situações cada vez mais violentas” (CÁNEPA, 2008, p.253).

Os filmes da Boca do Lixo – *E Agora José?* não foge a este quadro – seguiam os moldes do cinema de exploração, notadamente do *sexploitation*, conforme descreve Cánepa (2009):

[...] títulos sensacionalistas chamando a atenção para o conteúdo sexual, o baixo orçamento, a ligação das histórias aos clichês dos gêneros narrativo-ficcionais canônicos, o *status* cultural duvidoso das produções, o consumo

²⁴ O chamado cinema “de exploração” diz respeito a filmes que exploram temas e situações considerados tabus, buscando atrair o público pelo escândalo e cenas chocantes, mostrando o que não é mostrado pelo cinema convencional. Seus eixos centrais são o horror, o sexo e a violência. Sobre o gênero *exploitation* e seus desdobramentos brasileiros ver Piedade (2002) e Cánepa (2008, 2009).

popular majoritariamente masculino, a distribuição em cinemas de segunda linha, e, conforme nos interessa particularmente neste artigo, a misoginia e a “objetificação” das mulheres, apresentadas quase sempre como alvos de um olhar invasivo e, não raro, sádico e brutal (CÁNEPA, 2009, p. 2 e 3).

E Agora José? Tortura do sexo faz parte das categorias de filmes que oferecem o que Linda Williams (1999) denominou de “espetáculos da vitimização feminina”. Em *Film Bodies: gender, genre and excess*, Linda Williams aproxima três gêneros cinematográficos – a pornografia, o horror e o melodrama – marcados pelo “excesso”, isto é, que têm em comum a exibição de intensas sensações corporais. O excesso, segundo a autora, é marcado visualmente, na imagem dos corpos convulsos pela violenta emoção de prazer sexual, de terror ou de sofrimento, e também auditivamente, exprimindo-se não na forma de articulações codificadas de linguagem mas em inarticulados gritos, gemidos, choros e soluços, de prazer, de medo, de dor. A pornografia, o horror e o melodrama compartilham não só a exibição dos “excessos”, mas o objetivo de mobilizar sensações corporais no espectador, que de certo modo mimetiza as intensas sensações dos corpos espetacularizados na tela. E, tradicionalmente, têm sido os corpos femininos os principais invólucros e veículos dessas sensações:

[...] em cada um desses gêneros os corpos de mulheres figurados na tela têm funcionado tradicionalmente como a encarnação/corporificação [*embodiments*] primária do prazer, do medo e da dor. [...] É assim por meio do que Foucault tem chamado de saturação sexual do corpo feminino que os espectadores de todo tipo têm recebido algumas de suas mais poderosas sensações. (WILLIAMS, L., 1999, p.143, tradução nossa).

Conforme afirma Linda Williams (1999), nos filmes de terror convencionou-se que as mulheres são as “melhores vítimas” – Alfred Hitchcock teria ditado a fórmula do gênero: “Torturem as mulheres!”. (HITCHCOCK apud WILLIAMS, L., 1999, p.144). – assim como nos filmes de pornografia sadomasoquista costuma-se encontrar uma representação exacerbada da clássica composição melodramática da vítima feminina sofrendo nas mãos do vilão. A autora reconhece que tem havido mudanças nessas configurações, mas a discussão das questões de gênero [*gender*] nesses gêneros cinematográficos [*genres*]

continua sendo uma questão atual.²⁵ A questão da representação do corpo feminino sob tortura tratada aqui voltará à discussão no próximo capítulo.

Retomando a questão do “esquecimento” acerca de *E agora, José?* podemos inferir que esse filme ficou pouco conhecido porque pertencente ao âmbito da Boca do Lixo, a uma modalidade de cinema cuja produção e consumo pode ser denominada de “marginal”, já que se realizava à margem do circuito cinematográfico “oficial”, socialmente consagrado. Essas características também podem ter colaborado para a liberação do filme pela censura, pois *E agora, José?*, em sua precariedade de produção, ficaria circunscrito ao âmbito da Boca do Lixo, destinado aos consumidores de cinema erótico; não concorreria em Festivais Nacionais e Internacionais e não seria “digno” de debates, não tendo repercussão na imprensa. O cinema da Boca, conforme ressalta Abreu (2006), foi sempre objeto de ironia e distanciamento em detrimento de abordagens que o analisassem seriamente buscando compreender sem preconceito suas características próprias.²⁶

A postura da censura com relação a *E agora, José?* precisa, entretanto, ser situada num contexto mais abrangente. De acordo com Inimá Simões (1999) e William Martins (2009) no final dos anos 1970, notadamente a partir de 1979, no contexto da liberalização política promovida durante o governo Figueiredo, a censura passou por um processo de “abrandamento”. O fim do AI-5 pôs termo à censura prévia à imprensa²⁷ e a regulamentação do Conselho Superior de Censura (CSC), a partir de projeto do Ministro da

²⁵ Foge ao escopo do presente trabalho aprofundar a discussão sobre as questões de gênero no cinema. Sobre essa questão consultar a revisão da literatura apresentada por Tega (2009) e ver também o artigo de Maluf; Mello e Pedro (2005) sobre a teoria de Laura Mulvey e de outras autoras da teoria e da crítica feminista do cinema.

²⁶ Outros filmes eróticos que poderiam ser mencionados em nossa pesquisa, pois têm como personagens ex-guerrilheiros, são: *Giselle* (Victor di Mello, 1980) e *Violência na Carne* (Alfredo Sternheim, 1981). No entanto, não se pode dizer que tais filmes tematizam a ditadura militar, pois os personagens ex-guerrilheiros parecem meramente “ilustrativos” desse “tipo social” presente no imaginário do início dos anos 1980.

²⁷ De acordo com Carlos Fico (2004a, 2007) e William Martins (2009), a censura política à imprensa, embora sistemática durante o regime militar, não estava amparada em legislação específica, diferentemente da censura às diversões públicas. Conforme explica Fico: “[...] foi o AI-5 que permitiu uma atividade censória mais sistemática por parte da ditadura militar. O Ato foi usado, imediatamente para a censura da imprensa. Contudo, não havia um instrumento legal específico para a atividade. O Decreto-Lei n.1077, de 26 de janeiro de 1970, estabelecia a censura de publicações e ‘exteriorizações’ contrárias à moral e aos bons costumes, não abrangendo especificamente a censura política da imprensa. Esta passou a ser censurada com base no *decretum terribile* e nas definições propositadamente ambíguas das diversas versões das leis de segurança nacional.” (FICO, 2007, p.189).

Justiça, Petrônio Portella, em 1979 ²⁸, tornou possível dirigir recursos a esse órgão, solicitando revisão de decisões da DCDP.²⁹ A posse do novo diretor da DCDP, José Vieira Madeira, da ala “liberal” da censura, também indicou uma maior abertura para o diálogo.

É nesse contexto que *E agora, José?* foi avaliado pelos censores. A nova conjuntura, porém, não impediu que o filme passasse por contratempos. Ao *Jornal da Semana* que lhe pergunta se a história desse filme não acarretou problemas com a censura, Ody Fraga responde:

Teve. Mas, graças a uma interferência pessoal do ministro Petrônio Portella – na fase de contatos políticos e de projeto de abertura – ela foi liberada totalmente. Sem cortes. Há inclusive um detalhe curioso: foi o último filme que o Portella assistiu, antes de morrer. (FRAGA, 1980).

A morte do Ministro da Justiça e articulador da “abertura”, Petrônio Portella, marcou, segundo Simões (1999), o início de um retrocesso no processo de distensão da Censura, o que ficou claro após o pedido de demissão do chefe da DCDP, José Vieira Madeira, e sua substituição, em novembro de 1981, por Solange Hernandez. De acordo com esse autor, a entrada de Solange foi atribuída à ingerência do ex-deputado federal Eduardo Galil, ligado ao SNI (Serviço Nacional de Informações), e expressou “a intenção não declarada de acirrar a censura, atendendo a setores governamentais e às pressões orquestradas por grupos conservadores da sociedade” (SIMÕES, 1999, p.236). A postura de Solange à frente da DCDP ficou conhecida pela inflexibilidade e autoritarismo com que julgou os filmes que passaram por suas mãos, sendo *Pra frente Brasil* o caso mais notório.³⁰

²⁸ O CSC foi criado em 1968, por meio da lei 5.536, mas foi a partir de sua regulamentação, em 1979, que ele se tornou mais atuante enquanto instância julgadora de recursos. Cf. Simões (1999) e Pinto, L. (2006).

²⁹ Segundo Simões (1999), o CSC liberou, entre novembro de 1979 e junho de 1980, diversos filmes há tempos interditados, entre os quais os de conteúdo político: *O encouraçado Potemkin* (Sergei Eisenstein, 1925); *Queimada* (Gillo Pontecorvo, 1969); *Z* (Constantin Costa-Gravas, 1969); *A classe operária vai ao paraíso* (Elio Petri, 1971); e *Leucemia* (Noilton Nunes, 1978) – este último um curta-metragem nacional sobre um casal de brasileiros exilados em Portugal que pede ajuda à irmã de Márcio Moreira Alves, deputado cassado pelo AI-5, para enviar ao Brasil o filho ainda bebê para ser criado pelos avós, pois a mãe está com leucemia.

³⁰ Conforme denunciado pela imprensa da época, pareceres favoráveis à liberação de *Pra frente Brasil* foram ignorados e retirados do processo por injunção autoritária de Solange, que determinou a interdição do filme.

1.1.2 *Paula – A história de uma subversiva: duplo fracasso*

A obliteração do filme *Paula – A história de uma subversiva*, de Francisco Ramalho Júnior, por sua vez, relaciona-se mais à sua repercussão na posteridade do que propriamente ao momento de seu lançamento. Se nas atuais referências ao cinema que se reporta ao período do regime militar *Paula* dificilmente é lembrado³¹, nas circunstâncias de seu lançamento, em novembro de 1980, ele contou com razoável repercussão na imprensa, diferentemente de *E agora, José?*³².

Os críticos cinematográficos da grande imprensa e da imprensa especializada dedicaram considerável espaço à *Paula* e dirigiram-lhe avaliações que vão desde as bastante negativas, como a que o classifica como “dramalhão político” e “banal” (TORTURA..., 1980), até a extremamente positiva, que o exalta enquanto “pequena obra-prima” (BRANDÃO, 1980, p.24), passando por outras que apontam as deficiências mas ressaltam sua importância no contexto em que se inscreve. Ademais, de acordo com notícia veiculada no jornal *O Estado de São Paulo*³³, *Paula* contou com exhibições especiais, entre as quais a organizada pelo advogado José Carlos Dias para a “Comissão de Justiça e Paz” no MIS (Museu da Imagem e Som de São Paulo), obtendo boa receptividade e elogios. O “apagamento” de *Paula* da “memória” cinematográfica contemporânea, entretanto, tem provável relação com o grande fracasso de público à época de seu lançamento nos

³¹ As críticas cinematográficas sobre os filmes recentes que tematizam a ditadura militar costumam citar alguns títulos que trabalharam o período anteriormente. O mesmo é feito por reportagens, trabalhos acadêmicos e mostras cinematográficas relacionados ao tema. Nessas seleções *Paula* é sempre esquecido; ao contrário de *Pra frente Brasil*, sempre lembrado. Ver, por exemplo, Bezerra (2004); Cunha (2006); Ferraz (2007) Fonseca (2003); Silva, H. (2006); Sousa (2005); Ventura, M. (2005); Tega (2009). A mostra cinematográfica promovida pelo CINUSP, “*História e Cinema: a pertinência do tema da Ditadura Militar pelas lentes do Cinema*”, em 2007, é também exemplo significativo. Outra expressão da “memória” a respeito dos filmes sobre a ditadura é a “Lista de filmes sobre as ditaduras militares na América Latina” presente na *Wikipedia*, enciclopédia livre atualizada por usuários da rede mundial de computadores, disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Anexo:Lista_de_filmes_sobre_ditaduras_militares_na_Am%C3%A9rica_Latina_#Brasil>. Acesso em: 21 jul.2010.

³² José Inácio de Mello e Souza (1981) em sua crítica à *Paula* faz referência ao filme de Ody Fraga mas confessa não tê-lo assistido. Não encontramos em pesquisa realizada nas bibliotecas do Museu Lasar Segall e da Cinemateca Brasileira críticas publicadas sobre *E agora, José?*.

³³ “A reflexão sobre o clima dos anos 60 em ‘Paula’”. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, p. 15, 1 nov. 1980.

cinemas³⁴.

Ao menos duas reportagens atribuem esse fracasso de público a equívocos na estratégia utilizada para seu lançamento, e não a qualidades inerentes ao filme – Fassoni (1980) e Ramos (1980). Sua estreia, após adiamento de quase dois meses em decorrência do sucesso de bilheteria da reprise de *Dona Flor e seus dois maridos* (Bruno Barreto, 1976), ocorreu na mesma semana em que estrearam filmes aguardados pelo público, como *Calígula* (Tinto Brass, Bob Guccione, 1979) e *O império dos sentidos* (Nagisa Oshima, 1976), além dos filmes com caráter político *Allonsanfan* (Paolo e Vittorio Taviani, 1974) e *A Estratégia da Aranha* (Bernardo Bertolucci, 1970). Devido à baixa frequência de público, *Paula* foi retirado de cartaz com apenas uma semana de exibição. Na interpretação de Fassoni (1980): “*Paula* foi atirado no mercado para competir, numa mesma semana, com a violenta carga de erotismo e pornografia e com o cinema político. [...] A Embrafilme atirou *Paula* no fosso das víboras”. A crítica de Fassoni volta-se contra a Embrafilme, que teve participação na produção do filme – por meio de recursos ao Polo Cinematográfico de São Paulo, em convênio com a Secretaria de Cultura do Estado de São Paulo – e responsabilidade na distribuição, realizada pela Embrafilme Distribuidora. Interessante notar que *Paula* foi bem aceito pelo setor exibidor, que estava interessado em filmes que pudessem atrair o público ao “testar esse iniciózinho de liberdade de expressão”, decorrente da abertura política, conforme relata o cineasta Francisco Ramalho Jr. a Sabadin (2009, p. 93). No entanto, na visão do diretor, os espectadores demonstraram que “estavam mais interessados na abertura que outros filmes propunham na questão sexual, e não na questão política [...] o público não estava nem um pouco interessado em ver uma história sobre a política brasileira” (RAMALHO JR. apud SABADIN, 2009, p.93 e 97). Como veremos a seguir, é provável que não seja apenas essa ânsia por filmes de apelo erótico a responsável pelo fracasso desse filme de Ramalho Jr.

Qual é, afinal, a história de *Paula*?

Paula se passa no final dos anos 1970, quando Marco Antônio, um arquiteto outrora ligado ao Partido Comunista, tem sua filha de quinze anos desaparecida e precisa contar

³⁴ Não conseguimos números precisos sobre a bilheteria de *Paula*. Mas matérias da imprensa da época afirmam o fracasso, que é confirmado pelo diretor em suas declarações em Sabadin (2009) e ao Canal Brasil, Ramalho Jr. (2010)

com os serviços de Dr. Oliveira, antigo delegado do DOPS e atual chefe da Divisão de Tóxicos, para investigar o caso. O reencontro com o delegado suscita em Marco Antônio lembranças de dez anos atrás quando foi preso em decorrência de envolvimento com a militante da esquerda armada, Paula.

Os créditos iniciais introduzem *Paula* como “um filme de Francisco Ramalho Júnior dedicado à memória de Benê, um amigo”. Benê é Antônio Benetazzo, estudante da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (FAU - USP), militante da esquerda armada e artista plástico, torturado e morto em 1972. Francisco Ramalho Jr. conta em Sabadin (2009) que a amizade com Benetazzo surgiu na faculdade e posteriormente os dois trabalharam juntos como professores em curso pré-vestibular. Além disso, Benetazzo foi ator no primeiro curta-metragem de Francisco e diretor de arte em seu filme *Anuska – Manequim e Mulher*, de 1968. A amizade com Benê levou Francisco a ser preso por motivos políticos no início dos anos 1970.

O filme *Paula*, no qual Ramalho Jr. assina o argumento, roteiro e direção, carrega grande peso dos elementos autobiográficos envolvendo seu autor. A personagem Paula é construída à imagem e semelhança de Antônio Benetazzo: estudante de arquitetura que se dedica às artes plásticas, ligada ao movimento estudantil e subsequentemente à luta da esquerda armada em oposição ao regime militar; torturada e morta pelos órgãos de repressão. O sobrenome de Paula, Bertazzo, como informa o personagem do delegado, confirma o seu referente real. O personagem Marco Antônio, por sua vez, tem relação com o cineasta Francisco Ramalho Jr., na medida em que se opõe ideologicamente à ditadura, mas não realiza ações concretas, sendo, contudo, preso por seu envolvimento com a militante de esquerda armada. A construção do filme, entretanto, ultrapassa a mediação autobiográfica e encontra referentes sociais mais amplos, numa tentativa de “balanço” de geração, ou melhor, de gerações.

Marco Antônio faz parte da geração que viveu a juventude no final dos anos 1950, quando era estudante de arquitetura e escrevia para o jornal do Partido Comunista – jornal que na época circulava com liberdade. Nos anos 1960 é professor universitário e conhecido por seus ideais políticos vinculados ao Partido Comunista. Envolve-se com Paula, aluna de arquitetura e militante do movimento estudantil que adere posteriormente à luta armada. O

entusiasmo e o voluntarismo de Paula, e dos outros jovens personagens da geração dela, contrastam com a impotência e a resignação do arquiteto maduro, que colabora com as ações de Paula mais por amor do que por convicção política. É, contudo, preso e tem seu cargo de professor universitário cassado. Após dez anos, já anistiado, Marco Antônio vivencia profunda e multifacetada crise: sentimental; familiar; profissional; ética; ideológica... desencadeada pelo desaparecimento da filha de seu primeiro casamento. Sente-se culpado por não ter acompanhado mais de perto o crescimento da filha; não consegue dialogar com sua ex-mulher; desentende-se com a atual esposa; sente-se incomodado por ter de desenvolver projetos para o governo e construir bancos e, para agravar, sua empresa de arquitetura passa por dificuldades financeiras, beirando à falência. Costuma dizer que o “país mudou muito”, mas observa que as mudanças não se desenrolaram no sentido que desejava. Marco Antônio personifica a frustração de um sonho e entende que a situação de sua filha pode ter relação com isso: “Talvez ela saiba que nós não fizemos a história desse país”. Contudo, ele não perdeu totalmente a esperança e vê na irmã de Paula, Flávia, estudante de Ciências Sociais no final dos anos 1970, uma possível semente para a continuidade da luta por transformação. A fala de Marco Antônio para Flávia, ao final do filme, é sintetizadora:

A minha geração pensava que ia fazer uma grande obra e hoje eu vejo que essa obra ainda nem começou. Temos que procurar matéria-prima para fazer a revolução. Revolução... Será que eu tenho o direito de pronunciar esta palavra? Levando esta vida medíocre, pequeno burguesa... mas a gente tem que acreditar, a gente tem que buscar no lixo os materiais dessa construção, as esquadrias, tijolos, pessoas de aço, gente de carne, gente, gente...

A atual mulher de Marco Antônio representa a geração dos anos 1970. Bia é fotógrafa de moda e não consegue compartilhar com o companheiro os mesmos interesses e aspirações, vivendo um relacionamento complicado. Em diálogo com Marco Antônio, ela explicita com clareza e exaspero a forma como compreende a situação de sua geração, que buscou a transformação pelas vias da libertação individual e a subversão através de mudanças comportamentais: “Você fala do sofrimento da sua geração, mas o que sobrou da minha? A droga, o sexo, o homossexualismo, a libertação dos sentidos... Tudo isso pra quê? Pra fotografar modelo? Geração cagada por essa bosta de milagre brasileiro!”

A filha de Marco Antônio, Celinha, por sua vez, pertence à geração que viveria a juventude nos anos 1980, a geração dos filhos da (não) Revolução, nascida em 1964/1965, já sob o signo do golpe. Ela desaparece aos quinze anos, possivelmente envolvida com drogas. Na investigação de seu desaparecimento, outros jovens aparecem em situação de decadência em decorrência do uso de drogas, como é o caso de uma das garotas que entra em desestruturação psíquica e é internada em um sanatório. Ao final, descobre-se que Celinha está morta.

O filme *Paula* apresenta-se como um panorama de época, o que fica explícito na demarcação que faz das gerações, mas perpassa também a abordagem de outras questões. É um dos filmes mais ricos em elementos para reflexão a respeito do período do regime militar e suas implicações. Vários aspectos são pontuados, ainda que não trabalhados em profundidade.

A tortura – e o assassinato – de opositores do regime é apresentada como ação perpetrada por órgãos oficiais e vinculada a um sistema de informações. Dr. Oliveira apresenta-se com todas as letras como “Delegado do DOPS, Departamento de Ordem Política e Social” e a prisão de Marco Antonio, realizada sem mandato oficial, como era de praxe, estava, no entanto, embasada nas fichas pessoais dele e de Paula, que estavam a tempos sendo vigiados e investigados: “Nós sabemos de tudo. O que você lê, as suas ideias...”. O envolvimento de empresários com o aparato repressor também é referenciado, ainda que brevemente, quando se pergunta a respeito de um homem que observa a acareação entre Paula e Marco Antônio, ao que o delegado Oliveira responde: “é um industrial amigo nosso, ele gosta de assistir aos interrogatórios”.

Interessante e digna de nota é a relação que o filme estabelece entre passado e presente, apresentando as consequências da ditadura para quatro gerações (Marco Antônio, Paula, Bia, Celinha) e, em especial, problematizando a relação entre o ex-torturador, responsável pela morte de Paula e o ex-professor, grande amor de Paula.

Para investigar o desaparecimento de sua filha, Marco Antônio é obrigado a contar com os serviços do delegado Oliveira, caracterizado por ele como “um dos homens mais violentos dos anos 60 e que hoje procura mocinhas desaparecidas”. Oliveira, com ironia, ressalta já no primeiro encontro com o arquiteto que as circunstâncias que envolvem o

relacionamento entre eles agora são outras, mas que ele continua ocupando um lugar importante nos órgãos de segurança pública: “Você foi anistiado, não foi? E eu. Os dois lados do regime... deixa pra lá vai. Eu não estou mais no DOPS [...] Hoje estou na Divisão de Tóxicos, na chefia [...]”. Os diálogos entre os dois são sempre marcados pela acidez e pela ambiguidade. Oliveira se diz “a serviço” de Marco Antônio, mas na verdade o arquiteto sente-se novamente nas mãos do delegado, pois dele depende para encontrar sua filha. Oliveira, por sua vez, empenha-se na investigação, pois, junto com Celinha, também desaparecera a filha de um industrial. Ademais, ele parece sentir prazer em impor sua presença a Marco Antônio e não tem pudor em mostrar que seus métodos continuam os mesmos após a “abertura” do regime: convida Marco Antônio para acompanhá-lo até um local onde se encontram usuários do drogas e lá tortura um rapaz com intuito de obter informações sobre o paradeiro de Celinha. A situação do arquiteto é extremamente desconfortável, pois Oliveira, agora, está “a seu serviço”. O delegado sabe disso e o demonstra com satisfação. Uma de suas falas vai direto ao cerne da questão:

A polícia tá aí pra isso mesmo, para manter a tranquilidade das famílias, pra procurar as menininhas que se desviam do mal caminho, enveradam pro mundo das drogas [...] Nós temos que aprender a conviver juntos, eu de um lado, você do outro. Eu tendo que aguentar a tua estupidez e você precisando dos meus serviços para manter a sua paz, a sua tranquilidade. Não é isso que você chama de democracia?

Outros elementos importantes que perpassam o filme são: envolvimento de religiosos com os movimentos de oposição à ditadura; divergências entre a esquerda; diferença de posições entre o Partido Comunista Brasileiro (“Partidão”) e os partidários da luta armada; “migração” de militantes do movimento estudantil para as organizações da esquerda armada; cassação de professores; morte de Che Guevara como fato marcante especialmente para os jovens identificados com a luta armada; sequestro de embaixador para libertação de presos políticos... O tema central em *Paula*, contudo, parece ser o da frustração de um sonho e as consequências da (não) Revolução, para diferentes gerações, colocando em questão os imbricamentos entre passado e presente.

Um dos problemas de *Paula* parece estar no fato de sua construção fílmica explicitar verbalmente as características, os anseios e posições de seus personagens – o que nos impeliu a citar várias de suas falas – deixando pouco espaço para a representação

imagética e a construção de significados por meio dos elementos propriamente cinematográficos. A estruturação do filme realiza-se sobretudo a partir de diálogos que, em geral, são muito claros e explícitos, o que o faz perder em sutileza e refinamento artístico, ao mesmo tempo em que o torna tedioso enquanto espetáculo. É reflexivo demais enquanto cinema policial e ideológico demais enquanto drama pessoal. Os personagens, como observamos, são representantes de gerações, chegando a se autoproclamar como tal, e esse tipo de construção carrega inevitavelmente certo grau de simplificação e esquematismo. Pode-se presumir que *Paula* repeliu a alguns espectadores pela “forma” e a outros pelo “conteúdo”. Sua construção fílmica não apresenta atrativos cinematográficos enquanto espetáculo, nem experimentações estéticas que pudessem atrair às salas de cinema os espectadores adeptos ao que se conhece como “cinema de arte”. Para os espectadores de esquerda identificados com a oposição ao regime militar, é provável que também não tenha suscitado interesse por apresentar questões que já não eram novidades para eles. E, entre o público mais amplo, é provável que tenha sido visto como um filme “esquerdista” e tenha sido repellido pela ausência de identificação. Todos esses fatores certamente colaboraram, em menor ou maior grau, para a baixa frequência de público; mas para compreender o ofuscamento de *Paula* ante *Pra frente Brasil* é necessário considerar ainda outras questões.

Pra frente Brasil foi um sucesso de público à época de seu lançamento, fazendo parte da lista de filmes brasileiros que alcançaram mais de um milhão de espectadores³⁵; é até hoje exibido na programação televisiva e em escolas; e sempre lembrado quando se fala em filmes sobre a ditadura militar. Por quê?

As causas de sucesso ou fracasso de uma produção cultural como o cinema não são objetivamente tangíveis, mas algumas questões podem ser colocadas. *Pra frente Brasil* contou com um orçamento relativamente alto, o que lhe propiciou qualidade técnica e um *casting* de atores televisivos conhecidos do grande público, como Antônio Fagundes, Natália do Valle, Elizabeth Savalla e Reginaldo Faria. Sua construção é calcada em fórmulas cinematográficas convencionais com um enredo que mescla o policial, o político e

³⁵ 1.298.055 espectadores, segundo dados da Ancine (2009a).

o drama familiar para compor um espetáculo³⁶ – o que caracteriza aquilo que Ismail Xavier (1985), denominou de “naturalismo de abertura”. Sua proibição e a ampla repercussão na imprensa ao longo dos oito meses de espera pela sua liberação aguçou a curiosidade dos espectadores. Além disso, sua abordagem do período da ditadura se realiza pela ótica humanista de condenação da violência em sentido genérico evitando posicionar-se ao lado dos opositores do regime, sendo os guerrilheiros de esquerda acusados de querer implantar também uma ditadura no país³⁷. Todos esses fatores se mostram importantes para a compreensão do sucesso de bilheteria desse filme, mas a sua aceitação por um público amplo e sua inscrição na “memória cinematográfica” são questões mais complexas e pensamos que elas possam ser compreendidas considerando especialmente o último fator citado. A chave de interpretação parece estar inscrita na proposição de conciliação explicitada no texto inserido no início do filme, após negociação com a censura³⁸:

Este filme se passa durante o mês de junho de 1970, num dos momentos mais difíceis da vida brasileira. Nessa época, os índices de crescimento apontavam um desempenho extraordinário no setor econômico. No político, no entanto, o governo empenhava-se na luta contra o extremismo armado. De um lado, a subversão da extrema esquerda, de outro, a repressão clandestina. Sequestros, mortes, excessos. Momentos de dor e aflição. Hoje uma página virada na história de um país que não pode perder a perspectiva do futuro. *Pra frente Brasil* é um libelo contra a violência.

Não obstante seu caráter de denúncia, expressado nas fortes cenas de tortura, nas “aulas” de tortura faladas em inglês, nos personagens empresários que financiam a repressão, *Pra frente Brasil* carrega a perspectiva de conciliação com o passado, de “página virada na história”, de problema debelado e de futuro promissor, no qual os “excessos”, de ambos os lados, foram contidos.

Paula também apresenta uma construção fílmica tradicional – Ramalho Jr. embora não faça largo uso de atores consagrados na televisão, não esconde seu desejo de suscitar a

³⁶ Estratégia de construção fílmica que guarda bastante semelhança com aquela utilizada por Sérgio Rezende em *Zuzu Angel*, analisado no capítulo 5.2.

³⁷ O personagem Miguel, irmão de Jofre e também “apolítico”, diz à sua namorada, militante da esquerda armada: “Você acha certo lutar contra uma ditadura para cair embaixo de outra?”.

³⁸ A liberação de *Pra frente Brasil* deu-se com a condição da inserção desses letreiros iniciais, conforme consta nos documentos que compõem o processo de censura desse filme. Tais documentos podem ser consultados no portal <<http://www.memoriacinebr.com.br>>, organizado pela pesquisadora Leonor Souza Pinto.

empatia do público através da emoção, classificando seu filme como “melodrama crítico” ou “drama político”³⁹ – mas, ao contrário de *Pra frente Brasil*, adota uma perspectiva política definida e não “vira a página” do passado. Em *Paula* temos a frustração de expectativas; as gerações perdidas; a continuidade do arbítrio e da repressão; a degradação das relações humanas; e apenas uma tênue esperança que remete não a um futuro abstrato mas à reivindicação da necessidade de luta para a transformação no presente. Talvez essa abordagem não seja aquela que o público, em geral, deseja ver no cinema e isso explicaria em grande parte o fato de que, ao fracasso do personagem Marco Antônio, tenha se somado o fracasso do próprio filme.

Cabe assinalar que, curiosamente, *Paula* foi liberado, sem cortes, pela Censura⁴⁰ e teria contado inclusive com o apoio da polícia para a liberação de prédios para as locações e empréstimo de viaturas.⁴¹ Podemos presumir que *Paula* foi beneficiado pelo breve período de arrefecimento da censura durante a gestão de José Vieira Madeira à frente da DCDP. No período subsequente, entre 1981 e 1984, a censura entrou, conforme já mencionamos, numa fase de recrudescimento sob a chefia de Solange Hernandes na DCDP, o que criou empecilhos para a liberação de *Pra frente Brasil*. É possível também que o filme de Roberto Farias tenha incomodado mais aos censores do que o de Ramalho Jr. justamente por ser um filme com evidentes atrativos enquanto espetáculo ao mesmo tempo em que adotava uma posição “apolítica” em sua condenação da violência; podendo, desse modo, atrair a identificação de grande parte da população que se manteve alheia ao conflito entre militantes de esquerda e regime militar. A denúncia da tortura vinha agora de uma parte “não comprometida” e não poderia ser simplesmente “desacreditada” como “propaganda comunista”. Ademais, é presumível que, para a “maioria silenciosa” que se manteve omissa ante as arbitrariedades da ditadura, a possibilidade da morte sob tortura de alguém tido como “inocente”, como foi o caso de Jofre, chocava e incomodava mais do que a de um “subversivo”. Por tudo isso, *Pra frente Brasil* foi considerado de alta “periculosidade” e censurado.

Para encerrar este capítulo, vale a pena mencionar algo que, de certa forma, une por

³⁹ Ver declarações de Francisco Ramalho Jr. em Jairo Ferreira (1980).

⁴⁰ De acordo com Jairo Ferreira (1980).

⁴¹ Segundo J.A.F. em “Tortura: diário de terrorista não funciona na tela”. *Veja*, n.629, 24 set. 1980.

caminhos tortuosos *Paula* e *E agora, José* – os “pioneiros esquecidos”. De acordo com notícias da época⁴², Francisco Ramalho Jr. pretendia, logo após *Paula*, filmar *Milagre na Cela*, peça do dramaturgo Jorge Andrade a respeito de uma freira seviciada por um delegado que a acusa de atividades “subversivas”. O projeto de Ramalho Jr. não se concretizou e essa peça acabou sendo adaptada em uma versão “Boca do Lixo”, produzida por David Cardoso, mesmo produtor de *E agora, José?*, com o título de *A freira e a tortura*. Nesse filme, dirigido por Ozualdo Candeias, David Cardoso assume o papel do delegado ao lado da protagonista interpretada por Vera Gimenez. A versão estreou em 1984, não sem antes ser barrada pela censura, que liberara *E agora José* três anos antes – o que pode confirmar a informação de que a gestão de Solange Hernandez marcou um retrocesso nas posições da censura. *A freira e a tortura* ficou interdido durante praticamente um ano até ser liberado pelo CSC em janeiro de 1984. Aproveitando a ocasião de sua pré-estreia, em fevereiro de 1984, foi realizado em São Paulo um ato de protesto contra a censura, reunindo profissionais do setor cinematográfico e personalidades políticas, como Fernando Henrique Cardoso.⁴³ De acordo com Hernani Heffner (2005): “Era a primeira vez que um filme erótico, egresso da Boca do Lixo e realizado por um artista popular, granjeava a simpatia de parcela expressiva da elite política e intelectual, tornando-se mais um símbolo de luta contra o regime” (HEFFNER, 2005).

⁴² Ver, por exemplo, revista *Visão*, 25 ago. 1980, p.77.

⁴³ Sobre o processo de censura de *A freira e a tortura* ver “‘A Freira e a Tortura’, após um ano, liberado”. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, p.15, 13 jan.1984; “David Cardoso acusa a censura de ‘perseguição’”, *Jornal da Tarde*, São Paulo, p.24, 13 jan.1984; Cineasta protesta e Censura libera filme, *Folha de S. Paulo*, São Paulo, p.15, 13 jan.1984. A respeito do ato público contra a censura que acompanhou a pré-estreia deste filme ver “‘A freira e a tortura’, a pré-estréia em campanha”, *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, p.17, 03 fev.1984 e Heffner (2005).

2 TORTURA: O VISÍVEL E O NÃO-VISÍVEL

2.1 Panorâmica

2.1.1 “Dever de denúncia”?

A tortura se faz presente de forma explícita ou implícita, aludida, descrita, relatada ou encenada, na grande maioria dos filmes que compõem o conjunto estudado: *E agora, José?*; *Tortura do sexo*; *Paula – A história de uma subversiva*; *O torturador*; *Ao sul do meu corpo*; *Pra frente Brasil*; *A freira e a tortura*; *O bom burguês*; *Cabra marcado para morrer*; *Tensão no Rio*; *O beijo da mulher aranha*; *A cor do seu destino*; *Besame Mucho*; *Tanga (Deu no New York Times?)*; *Dedé Mamata*; *Kuarup*; *Que bom te ver viva*; *Corpo em delito*; *As meninas*; *Lamarca*; *O que é isso, companheiro?*; *Ação entre amigos*; *Dois Córregos – Verdades submersas no tempo*; *A terceira morte de Joaquim Bolívar*; *Casseta & Planeta – A taça do mundo é nossa*; *Vale a pena sonhar*; *Araguaya – a conspiração do silêncio*; *Tempo de resistência*; *Vlado – 30 anos depois*; *Cabra-Cega*; *Caparaó*; *Eu me lembro*; *Meteoro*; *Hércules 56*; *1972*; *Três irmãos de sangue*; *Zuzu Angel*; *Sonhos e Desejos*; *Quase dois irmãos*; *O ano em que meus pais saíram de férias*; *Batismo de Sangue*; *Condor*; *Memória para uso diário*; *Corpo*; *Cidadão Boilesen*.

A ditadura é apresentada como inerentemente ligada à tortura, sendo que mesmo filmes que abordam apenas tangencialmente o contexto sócio-histórico, como *Besame Mucho* e *Eu me lembro*, parecem ter necessidade de denunciar, por meio de seus personagens, a existência da tortura, ainda que apenas em breves referências verbais.

Maria Luiza Rodrigues de Souza (2007), em sua análise comparada de algumas narrativas cinematográficas sobre as ditaduras do Brasil e da Argentina⁴⁴, desenvolve a noção de “filme-arquivo” no entendimento de que os filmes sobre a ditadura são responsáveis por uma “memória suplementar” que atua politicamente na vida social,

⁴⁴ A autora passa em revista alguns filmes brasileiros e dedica maior atenção a *Cabra-cega* (Toni Venturi, 2005) e *Quase dois irmãos* (Lúcia Murat, 2005).

complementando os arquivos institucionais sobre a ditadura que, no caso do Brasil, ainda não foram abertos à consulta pública.

Márcia de Souza Santos (2009), em sua dissertação que trabalha cinco filmes brasileiros recentes sobre a ditadura⁴⁵, defende que tais filmes são portadores de um dever de denúncia e são um meio de romper o silêncio sobre a tortura. Nas palavras dela:

Constantemente negada como método de investigação no interior das Forças Armadas, a prática de tortura nos processos interrogatórios aparece nos filmes analisados como um dever, ou seja, como algo que deve necessariamente ser revelado e passar a fazer parte da memória histórica dos brasileiros. O silêncio dos militares sobre esta questão foi substituído, no cinema, pelo grito daqueles que sofreram tais atrocidades (SANTOS, 2009, p.99).

Cabe lembrar que há alguns depoimentos de militares e ex-torturadores que já romperam esse silêncio. O ex-presidente e general Ernesto Geisel admitiu sua posição: “Acho que a tortura, em certos casos, torna-se necessária para obter confissões” e explicitou a política de governo adotada: “era essencial reprimir. Não posso discutir o método de repressão, se foi o melhor que se poderia adotar. O fato é que a subversão acabou”.⁴⁶ Depoimentos do general Emílio Garrastazu Médici, que governou o país no período marcado pela maior repressão aos opositores do regime (1970-1974), também caminham no mesmo sentido: “Era uma guerra, depois da qual foi possível devolver a paz ao Brasil. Eu acabei com o terrorismo neste país. Se não aceitássemos a guerra, se não agíssemos drasticamente, até hoje teríamos o terrorismo”.⁴⁷ O coronel da reserva Pedro Corrêa Cabral relata em *Xambioá: Guerrilha do Araguaia* (1993), e em depoimentos, o que vivenciou como capitão aviador no combate aos guerrilheiros do PC do B (Partido Comunista do Brasil) na região do rio Araguaia entre 1973 e 1975, afirmando que a tortura e o assassinato ocorreram mesmo contra militantes rendidos e/ou dispostos a colaborar.⁴⁸ A

⁴⁵ Os filmes analisados por ela são: *Lamarca* (Sérgio Rezende, 1994); *O que é isso, companheiro* (Bruno Barreto, 1997); *Cabra-cega* (Toni Venturi, 2005); *Zuzu Angel* (Sérgio Rezende, 2006); *O ano em que meus pais saíram de férias* (Cao Hamburger, 2006).

⁴⁶ Depoimento a Maria Celina D'ARAÚJO e Celso CASTRO (orgs.) em *Ernesto Geisel*, 1997, p.225 *apud* Gaspari, 2002b, p.37.

⁴⁷ Entrevista a Antonio Carlos Scartezini em *Segredos de Médici*, 1985, p.36 *apud* Gaspari 2002b, p.17

⁴⁸ Em depoimento ao cineasta Ronaldo Duque, disponível como conteúdo “extra” do DVD de *Araguaya – a conspiração do silêncio*, Pedro Cabral afirma: “E a ordem de Brasília, a ordem direta do presidente Médici, era eliminar. Eliminar para que não haja desdobramentos nem amolações futuras. Eliminar todos”.

entrevista do ex-tenente e torturador confesso Marcelo Paixão de Araújo à revista *Veja* de 09 de dezembro de 1998 é reveladora, com o entrevistado expondo com naturalidade e sarcasmo seus métodos e convicções.⁴⁹ Em novembro de 1992, o ex-sargento Marival Dias Chaves do Canto, que trabalhou no DOI-CODI (Destacamento de Operações de Informações - Centro de Operações de Defesa Interna), foi capa da revista *Veja* fazendo declarações estarrecedoras a respeito das torturas, assassinatos e ocultamento dos corpos de presos políticos e revelando nomes de militares envolvidos com tais ações.⁵⁰

Voltando aos filmes, é interessante observar que a despeito da demonstração do “dever de denúncia” com relação à tortura, essa revelação não costuma incluir a nomeação dos responsáveis. A representação do delegado Sérgio Paranhos Fleury é um caso ilustrativo. O terno branco do delegado de *Paula* e o codinome Dr. Barreto⁵¹ do torturador de *Pra frente Brasil* remetem ao famigerado delegado. O delegado Flores, de *Lamarca*, tem o mesmo traje e “currículo” de Fleury⁵². O cenário da tortura em *Pra frente Brasil* pode também ser referência ao sítio clandestino do conhecido torturador.⁵³ No entanto, é somente em *Batismo de sangue* – lançado quase trinta anos depois da morte de Sérgio Paranhos Fleury – que o personagem do delegado-torturador de terno branco recebe o nome de Fleury. Se em *Paula* e em *Pra frente Brasil* os personagens são ficcionais e a referência a Fleury pode ser simplesmente simbólica, em *Lamarca* a atribuição do nome “Flores” ao delegado causa estranhamento pois, diferentemente dos filmes anteriores, este foi realizado já sob o regime democrático, tem sua narrativa ancorada em fatos históricos documentados

⁴⁹ “Sim. Todos os depoimentos de presos que me acusam de tortura são verdadeiros [...] Recebi ordens, diretrizes, mas eu estava pronto para aceitá-las e cumpri-las. Não pense que eu fui forçado ou envolvido. Nada disso. Se deixássemos VPR, Polop (*organizações terroristas*) ou o que fosse tomar o poder ou entregá-lo a alguém, quem se aproveitaria disso seriam os comunistas. Não queríamos que o Brasil virasse o Chile de Salvador Allende. Nessa época, eu tinha 21 anos, mas não era nenhum menino ingênuo (*risos*). O pau comia mesmo. Quem falar que não havia tortura é um idiota. [...]”. (ARAÚJO, M. 1998).

⁵⁰ Ver entrevista de Marival Chaves em *AUTÓPSIA da sombra* (1992). Marival Chaves também concede depoimento ao documentário *Perdão, Mister Fiel*, de Jorge Oliveira, lançado em 2010, sobre a morte do operário Manoel Fiel Filho.

⁵¹ Há informação de que o delegado Fleury costumava apresentar-se como “Doutor Barreto” em sessões de tortura. Cf. Loyola (2009) e Miguel (2007, p.78).

⁵² Flores vangloria-se: “Já peguei o Velho; já peguei o Mariga; acabo com esse capitãozinho também”. Em outra cena, o personagem Major atribui a Flores a responsabilidade pelas mortes de “Fujimori”; “Bacuri” e “Marighella”. Pesa sobre o delegado Fleury a responsabilidade pelas mortes de Joaquim Câmara Ferreira, denominado “Velho”, e Carlos Marighella, líderes da ALN, bem como de Eduardo Collen Leite, o Bacuri, militante da VPR. Sobre o assassinato de Yoshitane Fujimori não há dados precisos de autoria. .

⁵³ Sobre o sítio clandestino de Fleury ver Ridenti, 2000, p.171.

e apresenta praticamente todos os personagens nomeados com seus nomes e/ou codinomes verídicos.

Situação que causa ainda mais estranhamento ocorre na minissérie *Trago Comigo* dirigida pela cineasta Tata Amaral e exibida pela TV Cultura e SESC-TV em 2009 que, ainda que não faça parte do *corpus* analisado nesta pesquisa, somos impelidos a expor. Em quatro capítulos, a minissérie traz uma abordagem bastante interessante da ditadura militar, desenvolvendo sua trama em torno da montagem de uma peça de teatro. O personagem Telmo Marinicov, diretor de teatro e ex-militante da esquerda armada, pretende por meio da peça reativar suas lembranças e compreender os traumas que traz consigo, especialmente com relação à morte de sua companheira Lia, torturada pelos órgãos de repressão. Contando com consultoria de Lúcia Murat, cineasta e ex-militante da luta armada, a série realiza uma importante interlocução entre passado e presente, abordando as sequelas pessoais deixadas pela ditadura e pela tortura e propiciando, através das figuras de Telmo e dos jovens atores da peça, um diálogo entre a geração que lutou contra o regime militar e a geração atual dos que não vivenciaram aquele período e nem sempre o compreendem. De forma concatenada à trama são trazidos depoimentos de ex-militantes que relatam suas experiências de luta e de sofrimento. O que causa estranheza é que a edição da minissérie – que trata o tema com seriedade e é exibida em canais da TV pública – edita os nomes dos torturadores denunciados nos testemunhos. Criméia Alice Schmidt, por exemplo, relata: “Eu apanhei muito e apanhei do comandante... [suspensão do som e inserção de efeito “esfumaçado” sobre a boca da depoente] ele foi o primeiro a me torturar e me espancou até eu perder a consciência, sendo que eu era uma gestante bem barriguda. Eu estava no sétimo mês de gravidez”. Maria Amélia de Almeida Teles fala sobre a ação judicial impetrada por sua família visando à declaração de responsabilidade de Carlos Alberto Brilhante Ustra pelas torturas e sobre a vitória alcançada em primeira instância a 7 de outubro de 2008. O nome desse coronel reformado e ex-comandante do DOI-CODI, entretanto, foi também suprimido neste depoimento. Ao final do último capítulo da série, há a seguinte explicação:

“A diretora decidiu suprimir alguns nomes referidos nos depoimentos apresentados. No caso da ação da família Teles, houve apelação por parte do réu, ainda pendente de julgamento no Tribunal de Justiça de São Paulo”. São Paulo, setembro de 2009.

Esta declaração não é muito esclarecedora, pois não explicita que “alguns nomes suprimidos” são, na realidade, os nomes de torturadores sempre que são mencionados nos depoimentos, sendo que todos os ex-militantes que dão o testemunho são nominados com legendas e não são suprimidos os nomes de outros militantes referenciados nos depoimentos. *Trago Comigo* empenha-se na abordagem da tortura e suas sequelas e mantém diversos depoimentos que denunciam a impunidade dos torturadores e apontam a continuidade do emprego da tortura por policiais civis e militares nos dias atuais. No entanto, censura as falas dos depoentes, impedindo-os de denunciar os nomes de torturadores, nomes estes que já foram publicados em diversas fontes, como no livro *Brasil: Nunca Mais* lançado ainda nos anos 1980 e na reportagem de Oltramari (1998) à revista *Veja* que traz, juntamente com a já mencionada entrevista com o torturador Marcelo Paixão, uma lista com 35 nomes de torturadores. Causa grande espanto, portanto, que, em 2009, tais nomes sejam impedidos de ser pronunciados por aqueles que os denunciam.

À reportagem da revista *Caros Amigos*, a diretora Tata Amaral justificou sua decisão como decorrente do medo de represálias:

Podem mover um processo por difamação e a ação dar ganho de causa para os torturadores. Se eu sofrer um processo, não consigo obter certidão negativa e nunca mais eu filmo nada (AMARAL *apud* RODRIGUES, 2009).

É compreensível a posição pessoal de Tata, mas cabe problematizar as questões que estão na base de receios como os da cineasta. Tal acontecimento mostra que a discussão sobre a Lei de Anistia, bem como sobre o direito à verdade e à justiça, é ainda premente nos dias atuais. Se mais de duas décadas depois do término do regime militar ainda há temor em se divulgar abertamente os nomes dos torturadores, é porque as questões do passado ainda não foram bem dirimidas pela sociedade brasileira.

Nos filmes, torturadores e demais agentes responsáveis pelo aparato repressivo raramente são nomeados. Os militares, quando aparecem vinculados ao sistema repressor, costumam receber apenas a designação de suas patentes ou a identificação pela farda. A não atribuição de nomes próprios aos personagens pode ser entendida como uma generalização da responsabilidade a toda a categoria ou, ao contrário, como ocultamento de

nomes específicos. A não disponibilização dos arquivos da ditadura também pode ser um fator a dificultar que os filmes atribuam nomes aos seus personagens ligados aos órgãos de repressão.

2.1.2 Política de Estado ou práticas paralelas?

Mais importante, no entanto, é observar se há nos filmes vinculação da tortura a uma política de Estado. Não se pode dizer que houve uma evolução linear a esse respeito. Se em *Pra frente Brasil* e *O bom burguês* a tortura parece perpetrada por grupos clandestinos, sem vinculação com as Forças Armadas ou Forças Auxiliares (Polícia Militar ou Civil) – sendo que em *Pra frente Brasil* as investigações policiais ocorrem paralelamente e sem vinculação com a tortura –, em *E agora, José?* e *Paula*, filmes anteriores, as posturas são diferentes. O primeiro, conforme já apontamos no capítulo anterior, mostra a tortura praticada em uma delegacia e demonstra a sua ligação com órgãos de informação, enquanto o segundo explicita o cargo do repressor Oliveira como delegado do DOPS que mantém um arquivo organizado com informações detalhadas sobre seus investigados. Em nenhum desses dois casos, contudo, os militares aparecem associados ao aparato repressor. *A freira e a tortura* e *Ao sul do meu corpo* são outros filmes do início dos anos 1980 que não comprometem diretamente os militares, ainda que em *A freira e a tortura* os funcionários da delegacia exibam uma grande foto do general-presidente Médici. O recurso às fotografias para tecer conexões, aliás, é usado por outros filmes como *A próxima vítima*, no qual o delegado violento de 1982 tem em sua parede fotos do Presidente Figueiredo, do Governador do Estado de São Paulo, Paulo Maluf, e do Delegado Fleury; *Batismo de sangue* no qual o Delegado Fleury mantém atrás de sua mesa uma foto do presidente Médici – este também presente em foto na sala do Major torturador de *Corpo em delito*. Em *O torturador*; *Tensão no Rio* e *Tanga (Deu no New York Times?)*, filmes também lançados no anos 1980, mesmo que os personagens fardados demonstrem ligação direta com a tortura e a execução de prisioneiros políticos, não é o Brasil o país responsável

por tais fatos, mas fantásticos países da América Latina: “Corumbai”; “Valdívia”⁵⁴ e “Tanga”, respectivamente. Por sua vez, *O beijo da mulher aranha* não situa com clareza o país em que ocorre a tortura de presos políticos – fato que foi considerado relevante pelos pareceristas da censura.⁵⁵

O primeiro filme de ficção no qual a tortura de opositores do regime é vinculada diretamente aos militares e ao ideário da “Revolução” de 1964 é *Kuarup*, lançado em 1989, não por acaso ano em que se realizaram as primeiras eleições diretas para a Presidência da República depois de mais de duas décadas de ditadura. Neste filme, o personagem Padre Nando, ligado aos movimentos camponeses, é encaminhado por um tenente, a mando de um coronel, para uma sala de torturas onde recebe choques elétricos aplicados por homens com trajes civis. Faz-se menção à colocação de outro preso no pau-de-arara, indicando que a tortura era uma prática disseminada e não dirigida exclusivamente a Pe. Nando. É importante notar que tais cenas são explicitamente situadas espacial e cronologicamente, ocorrendo em “Recife, abril de 1964”, ou seja, logo após o golpe que colocou os militares no poder. Há ainda referência de que a tortura não era exclusiva ao Recife, numa cena em que a personagem Lídia diz a Nando: “No Rio também tão moendo todo mundo nos interrogatórios”. Cabe mencionar que Pe. Nando fica com graves sequelas da tortura: perde a visão de um dos olhos e fica manco de uma perna.

Antes de *Kuarup*, o documentário *Cabra marcado para morrer*, lançado em 1984, também havia trabalhado a questão da repressão aos movimentos camponeses no imediato pós-golpe de 1964, apresentando inclusive o forte relato do camponês João Virgínio, que foi barbaramente torturado, ficando cego de um olho e com problemas cardíacos.

Kuarup e *Cabra marcado para morrer* têm uma importante contribuição no sentido de demonstrar que a violência do regime militar não começou a ser implantada apenas a

⁵⁴ No caso de *Tensão no Rio*, a tortura ocorre no Brasil (Rio de Janeiro) mas é perpetrada por agentes do governo de Valdívia com o intuito de obter uma confissão falsa de responsabilidade sobre um atentado cometido contra um democrata que fazia oposição à ditadura do referido país imaginário.

⁵⁵ Embora nas cenas finais, de perseguição a Molina, o espectador possa identificar o cenário como sendo a cidade de São Paulo, essa identificação não é explícita no filme e sua sinopse indica que a ação transcorre numa “prisão na América do Sul”. Sobre a avaliação da censura ver especialmente Parecer nº 0460/86 que afirma: “Diálogos não identificam o país onde transcorre a ação [...] não persuadem o espectador a militar na subversão. Sua mensagem é subjetiva e o espectador pode aprender várias [sic]”. Disponível em: <http://www.memoriacinebr.com.br/pdfsNovos/0080061C00801.pdf> . Acesso em: 8 jan.2010.

partir do AI-5, mas que havia antecedentes desde abril de 1964, ano em que, segundo Gaspari (2002a, p.150) foram registradas 203 denúncias de torturas, que já se configuravam como prática de interrogatório em diversas guarnições militares. O Nordeste foi cenário destacado dos suplícios, sendo caso emblemático o do sexagenário líder pecebista Gregório Bezerra, espancado e arrastado por um jipe pelas ruas do Recife em 02 de abril de 1964 – fato referenciado em *Jango*.

Corpo em delito, filme de 1990, tem também particular importância, pois além de apresentar a vinculação direta dos militares com o aparelho repressivo, demonstra que a prática da tortura era uma política de Estado e não ação de oficiais indisciplinados e/ou emocionalmente desequilibrados. O personagem Major apresenta de forma racional suas convicções de estar cumprindo um dever de Estado, de acordo com o ideário da “Revolução” de 1964. Além disso, subentende-se que ele foi recompensado pelos seus serviços, visto que em cenas cronologicamente posteriores é designado como Coronel e, ao final, apresenta-se como deputado em defesa da “abertura democrática”, sendo que esses três momentos em que atua o major/coronel são demarcados no filme pelas fotografias dos presidentes militares: Médici; Geisel e Figueiredo, respectivamente.

Lamarca apresenta a associação entre o delegado civil Flores e os militares – inclusive de alta hierarquia na figura de um General do Exército – para repressão aos opositores do regime. O mesmo é mostrado por *Batismo de sangue* na cena em que o delegado Fleury comunica por telefone o sucesso da operação que matou Marighella e é parabenizado por um general. Este filme também tem o cuidado de identificar por meio de legendas e/ou referências verbais as instituições onde foram perpetradas as torturas contra os frades dominicanos: Ministério da Marinha⁵⁶; DOPS; DOI-CODI. São identificados também o Presídio Tiradentes onde eles estiveram presos e o Hospital Militar no qual Frei Tito esteve após tentar suicídio. *Zuzu Angel*, por sua vez, deixa bastante claro que a tortura estava atrelada a todo um sistema organizado que passava não apenas pela violência brutal mas pela coleta de informações e a investigação racional, envolvendo não apenas os agentes torturadores, mas as mais altas patentes das Forças Armadas – especificamente,

⁵⁶ No quinto andar do edifício do Ministério da Marinha operava o Cenimar (Centro de Informações da Marinha). Cf. Gaspari (2002b, p.151).

neste caso, um Brigadeiro da Aeronáutica, sendo que a Base Aérea do Galeão, da Força Aérea Brasileira no Rio de Janeiro, é identificada como local da tortura e morte de Stuart Angel Jones. *O que é isso, companheiro?*, por outro lado, concentra no torturador Henrique e sua pequena equipe as tarefas de coleta de informações, investigação e “interrogatório” dos militantes de esquerda. Presume-se que Henrique seja agente do Cenimar (Centro de Informações da Marinha), pois, por meio de conversa do personagem com sua esposa, revela-se que ele servia num submarino e agora atua no “serviço de informações”, mas não se demonstra o sistema de funções e hierarquias do aparato repressor; ao contrário, Henrique demonstra agir com autonomia, sem depender de ordens superiores e, por discordar da decisão de atender às exigências dos sequestradores do embaixador, dispõe-se a atuar com um “esquema alternativo” de perseguição, no que é impedido por um oficial superior que o detém em nome da preservação da segurança do embaixador. Esse oficial superior, denominado apenas como comandante, em nenhum momento aparece envolvido com as ações de tortura. De tal modo, a tortura é apresentada como ação de oficiais de baixa patente indisciplinados, que agiam independentemente e/ou à revelia de ordens superiores, ratificando a hipótese propalada por autoridades civis e militares comprometidas com a ditadura que afirmam que a tortura, quando excepcionalmente ocorreu, foi produto da “autonomia” e dos “excessos” da polícia política. Em *Meteoro* há uma curiosa construção na qual o personagem Major Arruda é simpático e opõe-se aos métodos de “interrogatório” do Capitão Müller (que, a despeito da patente, traja terno diferentemente do Major), chegando a prendê-lo por ter atentado contra a integridade física dos habitantes da fictícia comunidade de Meteoro. Outros filmes, como *As meninas* e *Ação entre amigos* não explicitam a posição ocupada pelos agentes torturadores nos órgãos de segurança. Já em *Araguaya* a repressão à guerrilha instaurada pelo PC do B no sul do Pará ganha claros contornos de ação militar organizada, com atuação de militares das mais diversas patentes, desde um general do Exército que comanda a ação, passando por um tenente, um sargento, um cabo e jovens soldados, sendo que estes últimos atuam sob pressão direta dos superiores e não demonstram convicção das próprias ações.

Diante do exposto, percebemos que se não é possível traçar uma linha reta de evolução na representação do aparato de repressão e tortura pelos filmes, é possível

observar que é nos filmes produzidos nos anos 2000 que esse aparato é representado de maneira mais completa, com sua complexa rede de agentes. Nos filmes lançados no início dos anos 1980 observa-se uma invisibilidade dos militares, seja em *Pra frente Brasil* e *O bom burguês* nos quais a tortura é desvinculada dos órgãos oficiais em geral, seja em *Paula; E agora, José?* e *A freira e a tortura* que comprometem os policiais civis mas não envolvem os militares.⁵⁷ Isso é compreensível tendo em vista que até 1985 ainda se vivia sob um regime militar. No entanto, à posterior vigência do regime liberal-democrático não correspondeu necessariamente um tratamento completamente aberto no que concerne à atribuição das responsabilidades pela tortura. Como vimos, os filmes dos anos 90 e 2000 adotaram diferentes estratégias a esse respeito.

2.1.3 Colaboradores e torturadores

Interessante notar que *Pra frente Brasil* e *O bom burguês* desvinculam a tortura do Estado, mas ressaltam a colaboração do empresariado com os agentes da repressão, aspecto elidido pelos outros filmes, exceto por *Paula* que faz breve menção, conforme referimos no primeiro capítulo, e por *Cidadão Boilesen*, filme de 2009, que traz novamente à baila esse tema tão obscurecido. Este filme lança luz sobre o envolvimento de civis com o regime militar a partir do enfoque da figura de Henning Albert Boilesen, presidente da Ultragaz, que concedeu e organizou apoio à repressão, sendo inclusive acusado de assistir voluntariamente a sessões de tortura.

Outra questão que aparece em alguns filmes, é o envolvimento de outros âmbitos e agentes, como médicos e setor judiciário, cuja cumplicidade e conivência contribuíram para o funcionamento da máquina repressiva.

O primeiro filme de nosso inventário, *E agora, José?*, sugere sutilmente a

⁵⁷ Cabe mencionar que *Lúcio Flávio, passageiro da agonia* (Hector Babenco, 1977), filme que trata da tortura e execução de presos comuns pelo Esquadrão da Morte, foi liberado no final de 1977. O tratamento dado ao tema não dirigia “ofensas” graves ao regime. Conforme explica Simões (1999, p.201): “Os excessos foram debitados à conta das polícias estaduais, primas pobres do aparelho repressivo, e obviamente estava fora de questão tematizar outros tipos de repressão que não aquela voltada contra os criminosos comuns”. Ademais, os responsáveis pelo filme acrescentaram ao final da película letreiros afirmando que os policiais envolvidos no caso foram punidos.

colaboração de médicos quando Capitão solicita um médico para reabilitar José para um novo ciclo de torturas, embora esse profissional não seja representado em atuação na delegacia. Em *Lamarca* e *Batismo de sangue*, médicos aparecem prestando serviços diretamente nas câmaras de tortura. Esse fato é também relatado em depoimentos de ex-presos políticos em *Cidadão Boilesen. Corpo em delito*, entretanto, é o exemplo mais bem acabado de ligação orgânica de um médico com o aparato repressor. Convicto da necessidade de se eliminar a “subversão”, o médico legista Athos Brazil, codinome Dr. Carneiro⁵⁸, presta “assessoria” na sala de tortura, verificando as condições vitais do preso e “liberando-o” para nova sessão de tortura, além de forjar laudos necroscópicos de mortos sob tortura indicando outra causa *mortis*. Em *Lamarca* isso é sugerido pelo delegado Flores que, diante do cadáver do preso político torturado, recomenda a um de seus homens: “Atropelado quando reagia à voz de prisão [...] O procedimento é o de sempre, Tião”.

Conivência e hipocrisia envolvendo o judiciário estão representadas em *Zuzu Angel* e *Batismo de sangue*. Uma das cenas de destaque em *Zuzu Angel* diz respeito ao julgamento de Stuart Angel Jones em processo movido pela Auditoria da Justiça Militar ao qual o réu não pode se apresentar por estar morto devido à tortura. No filme, a fala do advogado de Stuart deixa clara a falácia que é o julgamento:

Encerro minhas palavras com profundo temor, e uma certeza absoluta, a certeza de que estou defendendo um morto; o Excelentíssimo Procurador Militar sabe que acusa um morto; e os senhores juízes sabem que agora vão julgar um cadáver. E o temor, senhores, é que essa farsa escabrosa macule para sempre o nome desse tribunal.

Os magistrados mostram-se incomodados com essa declaração e a seguir são acusados pela mãe de Stuart, Zuzu Angel, que afirma exaltada: “Tudo isso é vergonhoso! Só com liberdade se pode prender, só com ela se pode julgar. E também só com liberdade se pode condenar ou absolver! Mas aqui, assassinos se arvoram em juízes!”.

Batismo de sangue, por sua vez, retrata um acontecimento relatado no livro homônimo de Frei Betto. Um juiz (anônimo no filme; Nelson Guimarães, de acordo com o

⁵⁸ O codinome do personagem faz referência direta ao médico-tenente Amílcar Lobo que era conhecido por esse codinome no quartel da Polícia do Exército da Rua Barão de Mesquita no Rio de Janeiro, onde participava de sessões de tortura. Em 14 de setembro de 1986, Lobo concedeu entrevista ao *Jornal do Brasil*, expondo sua versão dos fatos. Ver “A psicanálise da tortura” In: Buarque de Hollanda et. al. (2000, p.289-307).

livro) repreende Tito por divulgar no exterior a narrativa das torturas por que passara: “Como teve a ousadia de divulgar um relato totalmente falso?!” Frei Tito reafirma o depoimento, descrevendo seus suplícios e o magistrado proíbe o escrevente de incluir as declarações do réu no processo, ao que o advogado de defesa faz objeção, e insiste para que as palavras do religioso sejam transcritas no processo. O magistrado, então, tenta justificar sua posição: “A tortura é uma coisa de tal modo horrível, que é melhor não falar dela”.

Tais situações representadas no filme demonstram as contradições inerentes a um sistema que congrega em si, conforme entende Fico (2004a), a dicotomia entre o aparato legal e o “revolucionário” ; um “Estado de Direito” e um “regime de exceção”, no qual a tortura e a falsificação de atestados de óbito, forjando “suicídios”, “atropelamentos” e “mortes em confronto com a polícia” conviviam com um aparelho judiciário atuante.

O perfil do torturador é outro elemento a ser analisado nas representações cinematográficas. Enquanto *O que é isso, companheiro?* foi alvo de críticas por apresentar um torturador ponderado, sensível e conflituado pela crueldade de sua função; *Lamarca*, *Batismo de sangue* e *Zuzu Angel*, em graus diferentes, apresentam os torturadores e/ou militares como verdadeiros vilões, cruéis e malévolos, num tom que se aproxima do caricato. *E agora, José?*, por sua vez, separa o líder “intelectual”, Capitão, de seus subordinados rudes e obtusos que apenas executam as ordens, sendo que um desses homens quase chega a estabelecer uma relação de amizade com José em virtude de sua admiração e curiosidade pela erudição do preso que recita trechos de clássicos da literatura. Essa imagem do torturador e/ou militar como dotado de pouca inteligência e erudição aparece em diversos filmes, como nas comédias *Casseta & Planeta – A taça do mundo é nossa* e *Tanga (Deu no New York Times?)*. Em *Paula* há uma cena que caminha neste sentido, quando o personagem Frei, preso que já havia sido torturado, faz menção ao obscurantismo e baixo nível cultural dos policiais: “Você não conhece a história! Arístoteles, Platão, Villa Lobos, você os conhece, Oliveira?”. Contudo, o delegado Oliveira não é caracterizado como alguém obtuso, ao contrário, ele exprime fina ironia, sagacidade, cinismo, tranquilidade, e agressividade nos momentos em que deseja intimidar – perfil este que desestabiliza seus interrogados. Em *Corpo em delito* e *Ação entre amigos* são apresentados torturadores “profissionais”, frios e convictos da eficiência de suas funções. *Ação entre*

amigos, entretanto, traz elementos que podem também caracterizar o torturador como um indivíduo “degenerado”, pois o personagem é viciado em jogo e demonstra ter algum prazer com o sofrimento alheio. Já em *A freira e a tortura* temos um delegado pai de família que é carinhoso, gentil e dedicado com sua mulher e filhos, mas adota uma postura completamente diferente quando está trabalhando, assumindo características agressivas, cínicas e intimidadoras.

A caracterização do torturador é uma questão complexa, pois se por um lado é importante desconstruir o estereótipo do torturador indisciplinado e emocionalmente desequilibrado, conforme defendem Reis Filho (1999a) e Gaspari (2002b), já que tal caracterização do torturador como pervertido funciona como um álibi para a ditadura que se exime da responsabilidade ao culpabilizar individualmente homens específicos; por outro, é evidente que tais profissionais podiam, na câmara de tortura, dar vazão a seus impulsos sádicos, conforme explica Renato Tapajós, cineasta e ex-militante torturado:

Esse sujeito metido numa sala abafada e malcheirosa (ninguém tortura com as janelas abertas, por onde possa entrar o ar da manhã e sair o grito de dor do torturado) em cima do corpo maltratado e sangrento do torturado está tomado: a adrenalina do predador corre solta, o prazer primitivo de dominar e humilhar o outro gera o ódio pelo prisioneiro indefeso, o cheiro do medo e do sangue desperta o animal que dorme em todo ser humano, frequentemente desvios sexuais vêm à tona, impulsionados pelo fato de ele ter em suas mãos um corpo geralmente nu, indefeso e sobre o qual ele detém todo o poder. (TAPAJÓS, 1997, p.19).

59

2.1.4 A tortura em imagem e som

A questão que se coloca é: como representar cinematograficamente tal atrocidade? Não há resposta fácil para essa questão, pois ela suscita dilemas éticos e estéticos, conforme veremos doravante.

Na análise da representação da tortura nos filmes que compõem o *corpus* desta

⁵⁹ O citado cineasta e ex-militante Renato Tapajós está produzindo sua própria abordagem fílmica da questão. *Corte seco*, seu projeto inicial, foi cancelado em 2005, mas o cineasta não abandonou o objetivo de realizar um longa-metragem de ficção cujo tema central é a tortura, “como problema a ser avaliado ética, moral e politicamente”, retomando o projeto com *Espadas de Papel*, atualmente em produção. Ver: <http://www.kinostudio.com.br/projetos/ESPADAS_PETROBRAS_BX.pdf> Acesso em: 06 jul.2010.

pesquisa observamos que neste aspecto, como no caso da responsabilização dos torturadores, não se pode afirmar que houve uma trajetória linear. Ao contrário do que se poderia supor, não houve uma “evolução” da exposição da tortura de forma implícita para explícita ao longo dos anos em que se caminhou para o regime liberal-democrático. O primeiro dentre os filmes estudados, *E agora, José?*, exibiu cenas bastante contundentes de tortura a presos políticos. José foi contínua e severamente espancado; pendurado nu no pau-de-arara; recebeu pontapés, “telefones”⁶⁰ e golpes desferidos com um pedaço de madeira. As mulheres presas por envolvimento com ele foram agredidas com socos e pontapés; uma delas sofreu queimaduras de cigarros nas nádegas; passaram por violência sexual, choques elétricos e foram ainda coagidas a chutá-lo. Ao final, José não resiste e morre. Há, ademais, logo no início do filme, a imagem de um preso enforcado com a própria gravata em sua cela, o qual é identificado pelos torturadores como jornalista, numa evidente alusão ao caso Vladimir Herzog. O filme, todavia, é ambíguo quanto às causas da morte do tal jornalista e deixa em aberto a possibilidade de suicídio, ainda que as falas dos torturadores possam ser entendidas como irônicas.⁶¹

Paula, por seu turno, é mais discreto na representação imagética da tortura que é, não obstante, sugerida de forma incisiva: são apresentadas imagens de um preso severamente machucado; pode-se ouvir os gritos de Paula quando está sendo “interrogada”; é sugerida a morte sob tortura, quando são oferecidas a Marco Antônio as roupas de um preso que “não pertence mais a este mundo”; a tortura psicológica é referenciada quando o personagem Frei é humilhado e provocado pelos policiais que procuram desestabilizá-lo dizendo-lhe que seus companheiros o estão acusando de traidor e quando Frei alerta Marco Antônio: “eles mexem com todas as celas para deixar a gente nervoso”; Paula é assassinada por Oliveira e sua equipe, ao retornar clandestina ao Brasil depois de ter sido exilada na troca de prisioneiros políticos por um embaixador; e os métodos de Oliveira são explicitados quando, dez anos depois, ele usa a violência como meio de obter informações,

⁶⁰ “Telefones”: tapas desferidos simultaneamente contra os dois ouvidos.

⁶¹ Capitão reclama com seus homens: “Idiotas! Já providenciaram? [...] Quem é que vai segurar esta bronca?” Ao que um deles responde: “Não vai ter bronca nenhuma, se ele quis se mandar dessa para melhor, problema dele”. Delegado: “espero que este esteja vivo” (referindo-se a José). Frente ao que ocorre posteriormente com José, podemos entender que o jornalista também havia sido assassinado.

conforme mencionamos no capítulo anterior.

Em *Pra frente Brasil*, o personagem Jofre sofre diversas torturas explicitadas pela câmera, como espancamento; “telefones” e choques elétricos na “cadeira-do-dragão”⁶², terminando por ser assassinado quando Dr. Barreto pula com os dois pés sobre seu corpo. Outras práticas são abordadas por esse filme na “aula de tortura” – proferida por um instrutor de língua inglesa – em que se explica o funcionamento do pau-de-arara através de demonstrações com um preso que é também “empalado” com um cassete.

Já *O bom burguês*, produzido em meio ao conturbado processo de liberação de *Pra frente Brasil*⁶³, é mais sutil na representação da tortura, não representando audiovisualmente os atos violentos, apenas seus resultados: os ferimentos relativamente leves sofridos pelo protagonista; a morte de um líder do Partido Comunista, personagem idoso que sofre ataque cardíaco após presumida sessão de tortura; a perturbação da personagem Joana cujo corpo, nu, não apresenta sinais visíveis de violência.

Neste ponto vamos abrir um parêntese para uma breve discussão a respeito da (não) representação do corpo feminino sob tortura.

Em Leme (2008) havíamos observado tal questão em relação aos filmes sobre a ditadura lançados nos anos 1990 e 2000. Valendo-nos dos conceitos de Pierre Sorlin (1985) – para quem o “visível” designa o que é representado no filme, enquanto que o “não-visível” não corresponde a tudo aquilo que não é mostrado mas aos limites do visível, isto é, àqueles setores frente aos quais o filme se detém e a câmera não explora⁶⁴ – observamos que o corpo feminino sob tortura ficava no campo do “não-visível” na quase totalidade dos filmes estudados.

Em *Lamarca* dois personagens masculinos aparecem em contundentes cenas de tortura. *O que é isso, companheiro?* apresenta a tortura de dois personagens masculinos,

⁶² “Cadeira do dragão” designa uma cadeira com placas de metal onde o indivíduo é amarrado para aplicação de choques elétricos.

⁶³ Motta (1983) afirma que quando houve uma crise na Embrafilme que levou ao afastamento do diretor Celso Amorim por causa de *Pra frente Brasil* (conforme mencionamos em nota de rodapé n.14) *O bom burguês* começava a ser produzido e havia um receio de que as filmagens pudessem ser paralisadas ou suspensas definitivamente pelo fato de tratar do mesmo período retratado no filme Roberto Farias.

⁶⁴ Por exemplo, no filme *Il Grido* (Michelangelo Antonioni, 1957), Sorlin observa que há a representação da fábrica, reiteradamente designada através de signos, mas não é mostrado o trabalho do operário – aí reside o não-visível.

sendo a tortura da personagem Maria apenas inferida por meio da cena em que ela aparece numa cadeira de rodas. Em *Ação entre Amigos* a tortura de Lúcia, mulher de Miguel, é fundamental para a dramaturgia do filme, pois o sentimento pela sua morte, mais pungente pelo fato de estar grávida, é a motivação principal que leva o personagem a obcecar-se pela vingança contra o torturador. No entanto, embora os corpos masculinos sejam mostrados em circunstâncias de tortura, o corpo de Lúcia não é exposto em nenhum momento nessa situação e o espectador é informado do fato através de diálogos entre o torturador e Miguel. Em *Zuzu Angel* a tortura é contundentemente “visível”, porém, os limites imagéticos do filme não ultrapassam o âmbito de corpos masculinos, detendo-se em relação ao corpo feminino. O suplício de Sônia, viúva de Stuart, uma das militantes mais barbaramente torturadas na história do país, é descrito por Zuzu em seu gravador: “Em 1973 nova tragédia: a viúva de meu filho, Sônia, foi presa quando voltou clandestina ao Brasil. Antes de ser assassinada, ela levou choques, foi espancada, seviciada com um cassete e teve os seios arrancados. Seu corpo também nunca foi entregue à família.” Em *Batismo de sangue* o corpo feminino sob tortura também é um âmbito não representado. O que vemos, em determinada cena, é uma moça voltando das torturas, com os pulsos e os tornozelos feridos que diz: “Me colocaram no pau-de-arara, mas não foi só isso... preciso me lavar...”, deixando para o espectador a dedução de que ela foi vítima de sevícias sexuais. Já a mãe do menino Mauro em *O Ano em que meus pais saíram de férias* reaparece ao final do filme bastante debilitada, necessitando de cuidados médicos, e se deduz que ela passou por torturas no período em que esteve afastada do filho. Marcante exceção é constituída por *Cabra-Cega* que foi o único filme dentre os estudados em Leme (2008) no qual se colocava visível a tortura do corpo feminino. Posteriormente foi lançado o filme *Corpo* que, embora não traga às telas imagens da ação de tortura à mulher, tem como elemento central da trama um cadáver de corpo feminino com sinais de tortura.

No que concerne aos filmes dos anos 1980, o quadro é diferente. A começar por *E agora, José?* que, conforme mencionamos, exhibe três mulheres em situação de tortura, seguido por *Ao sul do meu corpo*; *A freira e a tortura* e *O bom burguês* nos quais também vemos mulheres torturadas. Tal visibilidade pode estar, contraditoriamente, relacionada a

uma “necessidade” do cinema brasileiro dos anos 1980 de exibir a nudez feminina.⁶⁵ Falando do contexto em que lançou *Paula*, Francisco Ramalho Jr. afirma: “O cinema brasileiro sempre era obrigado a mostrar um corpinho de moça mais aqui ou acolá. Pois havia uma censura muito grande, eu acho que interior dos indivíduos. Hoje tudo está liberado, você faz e ninguém vai ver por isso” (RAMALHO JR., 2010). Enquanto que no filme de Ramalho Jr. os “corpinhos de moça” não são exibidos em situação de tortura, sendo as cenas de nudez destinadas aos relacionamentos amorosos, nos filmes citados anteriormente pode-se dizer que a representação da tortura está implícita ou explicitamente relacionada à exploração da nudez feminina. Isto é mais evidente nos filmes produzidos no âmbito da Boca do Lixo (*E agora, José?* e *A freira e a tortura*) que, conforme discutido no capítulo anterior, tinham na exibição das formas femininas seu mote principal, mas também pode ser percebido nos filmes “sérios”. Em *Ao sul do meu corpo* exibe-se uma moça em pé, nua, com ferimentos nos seios, aos gritos, desesperada por saber que seu companheiro está sendo torturado. A ação de tortura desferida contra ela não é encenada, apenas seu corpo aparece ferido, enquanto a tortura do rapaz é explicitada em afogamentos e choques elétricos. É interessante observar que, no caso dele, a iluminação adotada é bastante discreta e não há qualquer exploração de seu corpo, adotando-se uma representação mais simbólica do que naturalista. *O bom burguês*, por sua vez, representa esteticamente a tortura da personagem Joana, interpretada pela bela Christiane Torloni, atriz de grande sucesso nos anos 1980. Ela aparece nua e submissa no canto de uma sala ampla e complementamente branca; seu corpo não apresenta nenhum sinal de agressão e só presume-se que passara por tortura sexual e/ou psicológica pelos seus sinais de perturbação mental.⁶⁶ É importante notar que esta cena é imediatamente posterior à cena de sua prisão

⁶⁵ Com a liberalização do regime e dos costumes, as chamadas pornochanchadas foram ficando cada vez mais ousadas e, com o precedente aberto pela liberação de *O Império dos sentidos* em 1980, começaram a entrar no país filmes estrangeiros efetivamente pornográficos, que conseguiam o direito de exibição através de mandatos judiciais. Para enfrentar a concorrência e atender à demanda, os filmes brasileiros foram impelidos à adotar algum tipo de apelo sexual, principalmente no que tange ao corpo feminino. Em meados da década, o cinema brasileiro começou a produzir, especialmente na “Boca do Lixo”, seus próprios filmes *hard core*, de sexo explícito, que chegaram a corresponder, no final da década, a mais da metade dos filmes produzidos no Brasil. Ver Ramos, J. (1987) e Johnson (1987, 1995).

⁶⁶ Sabe-se que salas sem qualquer móvel foram utilizadas para a tortura psicológica conhecida como “geladeira”, conforme relata a ex-presa política Rosalina Santa Cruz no filme *Em nome da segurança nacional*. *O bom burguês*, entretanto, não traz elementos suficientes para que o espectador compreenda o

quando estava deitada na praia, de biquíni, sendo estas imagens tomadas pela câmera de maneira sensual. Desse modo, as imagens que concernem à tortura de Joana ficam diretamente associadas àquelas que exploram sua sensualidade.

A ambiguidade de tais cenas presentes em filmes dos anos 1980, está complementamente ausente no recente *Cabra-cega*, no qual a representação da tortura é absolutante aterradora e não traz nenhuma conotação estética ou apelo erótico. Em cenas curtas e perturbadoras que invadem a narrativa à semelhança de *flashes*, a torturada aparece nua, suja e sangrando, com muitos ferimentos no rosto e no corpo e marcas de queimaduras de cigarro nos seios. Sentada na “cadeira-do-dragão”, aplicam-lhe choques sobre o corpo molhado, mostram-lhe um espelho para que se veja naquela situação deplorável e a câmera se afasta após uma frase atroz: “vai parir eletricidade!”.

No caso do filme de Ozualdo Candeias, *A freira e a tortura*, é possível fazer ressalvas ao argumento do apelo erótico, levando em conta as considerações de Uchôa (2010). Segundo ele, apesar dos protagonistas serem vividos por atores consagrados da pornochanchada e haver ênfase na nudez (não apenas da freira mas de outros personagens como uma prostituta também presa), este filme pode ser entendido como imbuído de um anti-erotismo na medida que “as diversas sequências envolvendo tentativas de coito explicitam o nojo, a impotência e o ato de broxar”. Para ele: “Trata-se de uma sexualidade animalizada e violenta, relacionada à exploração individual, social ou familiar em um mundo sem saídas” (UCHÔA, 2010), sendo que os personagens masculinos apresentam “movimentos grotescos” e “risadas sarcásticas” o que os caracteriza não como machos viris, mas como corpos animalizados. De tal modo, o filme não teria por alvo o prazer do público masculino, mas, ao contrário, caracterizaria um anti-diálogo com a comédia erótica e teria intenção de ser irônico em relação à polícia.

Os argumentos de Uchôa nos parecem pertinentes especialmente para os personagens que circundam a freira e o delegado: figuras marginais como a prostituta, o deficiente mental, os presos pobres e os carcereiros degradados. Neles e nas locações precárias transparecem características recorrentes no cinema de Candeias, como a crueza na

funcionamento da “geladeira” (não há referência às baixas temperaturas e/ou ruídos intensos diversos) e a sala branca acaba servindo aos quesitos estéticos para enquadramento da atriz.

exposição da degradação humana e da sórdida realidade dos marginalizados.⁶⁷ No que tange aos protagonistas, todavia, parece-nos que o quadro é mais complexo. Diferentemente dos outros filmes de Candeias que foram em sua maioria produzidos por ele mesmo, *A freira e a tortura* foi produzido por um dos maiores produtores do cinema erótico da “Boca do Lixo”, David Cardoso⁶⁸, o que possivelmente influenciou na escolha dos protagonistas: o próprio David Cardoso e Vera Gimenez. Este fato por si só traz implicações para a narrativa, pois tais atores cristalizavam em si um perfil característico das pornochanchadas e dos filmes policiais populares.⁶⁹ Além disso, o relacionamento que os protagonistas desenvolvem entre si carrega elementos eróticos a ponto de, ao final, freira e delegado estarem apaixonados. Após diversas ameaças de estupro que não se concretizam, o delegado acaba protegendo-a dos outros policiais e tem com ela uma relação sexual consensual a respeito da qual ela comenta: “pode ser irônico, dramático ou cruel, mas eu também gostei”. O delegado é assassinado por um dos detentos, mas a cena simbólica final demonstra que despidos de suas funções sociais, do hábito de freira e da insígnia de delegado, seria possível a felicidade de ambos; que o delegado apenas cumpria ordens e a culpa seria do “sistema”, conforme o que diz Irmã Joana ao seu algoz: “para você ver o que o sistema faz com a gente” quando ele lhe pergunta “como pude fazer isso com você?”.

Em *O que é isso, companheiro?* há também referência a um relacionamento erótico desenvolvido entre torturador e torturada, mencionado em conversa entre os torturadores Henrique e Brandão:

⁶⁷ Ver sobre o cinema de Ozualdo Candeias: Almeida Neto e Tolentino (2007); Teles (2006, 2007); Uchôa (2010).

⁶⁸ Teles (2006) aponta as especificidades de Ozualdo Candeias no contexto da produção da “Boca do Lixo”, explicando que ele se afastava da hegemonia da pornochanchada e tinha pouco contato com os grandes produtores da Boca, Antônio Pólo Galante e David Cardoso, sendo *A freira e a tortura* uma exceção em sua filmografia

⁶⁹ Ramos, J. (2004), analisando o cinema policial do final dos anos 1970 e início dos anos 1980, observa que foi feita uma tentativa de construir em torno dos atores Jece Valadão e David Cardoso, uma “fusão do ator-estrela com o herói-estereótipo”. Sobre o “astro” de *A freira e a tortura* foi publicado na época: “David gosta de aventuras, sempre quis ser galã de policiais, nunca permitiu ser dublado em cenas perigosas. Faz ginástica e regime alimentar regularmente [...] Acha que o verdadeiro galã de policial tem que ser mau-caráter, razoavelmente bonito, assim uma espécie de Alain Delon”. (“Um astro em foco”, *Cinema em Close-up*, 1976 apud Ramos, J. 2004, p.184).

Brandão: Soube o que aconteceu com o Peçanha?

Henrique: Quem?

Brandão: O Sargento Peçanha.

Henrique: Não. O quê?

Brandão: Casou com a Marta.

Henrique: Que Marta?

Brandão: Aquela magrinha, ruiva.

Henrique: Quem, a terrorista?

Brandão: É, ela mesma. Casaram ontem, de papel assinado e tudo. Vão morar em Honório Gurgel.

Henrique: Esse aí pegou gosto pelo ofício da tortura. Acabou encontrando o prazer que nunca teve no trabalho burocrático.

Brandão: Eh, Peçanha safado. A Marta sempre foi a predileta dele.

Conforme observa Tega (2009), tal diálogo é travado tendo ao fundo o céu noturno iluminado pela luz da lua, cenário típico de histórias românticas, deixando implícito que “torturada e torturador gostaram do tipo de relação que estabeleciam, e resolveram estendê-la por mais tempo” (TEGA, 2009, 94). Essa sugestão é perversa por não trazer quaisquer elementos que propiciem a reflexão sobre o perfil dos envolvidos e não considerar o possível anulamento da subjetividade da mulher torturada. A impressão que se tem é a de que a tortura é meramente uma relação sadomasoquista de comum acordo entre os envolvidos e não uma relação de controle total de um ser humano sobre o outro com o objetivo de extrair informações a serem utilizadas contra os opositores do regime. *A freira e a tortura* traz elementos que conferem maior complexidade a essa relação; porém, ao mesmo tempo em que vai além da culpabilização individual do torturador, envereda num jogo psicológico que por vezes faz perder a dimensão social e política e ameniza a violência sofrida pela freira, obliterando a dimensão de perversidade que permeia a relação torturador-torturada. A respeito da relação torturador-torturada, podemos citar o filme argentino *Garage Olimpo* (Marco Bechis, 1999) que alcança maior densidade no tratamento da dimensão de perversidade inerente à essa relação⁷⁰.

⁷⁰ *Garage Olimpo* constrói uma complexa e aterradora relação entre torturador-torturada por meio dos personagens Félix e Maria. Os personagens se conheciam antes de se encontrarem nessa posição de torturador e torturada: Félix era inquilino da mãe de Maria e tentava, sem sucesso, conquistá-la. E, quando se reencontram no cárcere clandestino, ele procura dar a ela um tratamento “preferencial” concedendo-lhe algumas “regalias”, como receber choques mais “leves”. A militante, que mesmo antes de ser presa tinha repugnância a Félix, aos poucos começa a se apegar a ele, percebendo no relacionamento uma tênue

Que bom te ver viva é, entre todos os filmes brasileiros, o que tematiza mais a fundo a tortura do corpo feminino. Trabalha com depoimentos de ex-militantes de esquerda que foram presas pelos órgãos de repressão do regime militar e não busca simplesmente descrever ou narrar as vivências das ex-presas políticas torturadas, denunciando as sevícias por que passaram, mas aprofunda-se na abordagem das consequências das experiências de tortura para o cotidiano dessas mulheres. Esse filme coloca o corpo feminino em questão e trata das dores, dos traumas e dos estigmas que essas mulheres carregam consigo ao longo dos anos.⁷¹

Fechado o parêntese a respeito da tortura de mulheres, retomamos a discussão a respeito da representação imagética da tortura de presos políticos em geral.

Há exemplos de abordagens que se valeram do chamado “humor negro” em sua representação. Em *O torturador* temos uma *mise-en-scène* que remete às histórias em quadrinhos e um enredo que parodia filmes de ação hollywoodianos. Dois ex-torturadores brasileiros são contratados por judeus milionários para assassinar um ex-chefe nazista que agora atua como torturador de presos políticos em Corumbai, fictício país latino-americano que vive uma sangrenta ditadura. Os dois brasileiros infiltram-se entre os altos escalões do governo de Corumbai e chegam a dar aulas de tortura ao temido carrasco nazista Herman Stahl, cujos métodos lhes parecem ultrapassados. Numa reviravolta de acontecimentos irônicos e sarcásticos, um dos torturadores brasileiros, Chuchu, apreciador das músicas de Roberto Carlos cujos trechos cantarola fazendo-os corresponder às situações que vivencia, morre após as torturas de Herman – não sem antes dizer o “Bye” no mesmo tom em que Roberto Carlos encerra sua canção *O calhambeque*. Em *Tanga (Deu no New York Times?)*, do cartunista Henfil, o “preso honorário” é levado a testar um novo modelo de “cadeira-do-dragão”, recém-importada dos Estados Unidos, que funciona como rádio ao mesmo tempo em que dá choques elétricos. Este preso é posteriormente “suicidado” pelos militares que o enforcam com os cordões de seus sapatos. Em *Casseta & Planeta – A taça do mundo é nossa* temos, ao início do filme, uma paródia dos cinejornais típicos de regimes

possibilidade de salvação diante da atrocidade que vivencia, mas, ao final, a relação não a salva – Maria é jogada ao mar.

⁷¹ Para análise aprofundada de *Que bom te ver viva* ver Tega (2009).

autoritários, narrando solenemente “importantes” acontecimentos oficiais. As palavras do narrador, entretanto, são ironicamente desconstruídas pelas imagens, como na sequência que envolve uma partida de futebol entre militares e “perigosos terroristas subversivos”. O locutor narra que “a equipe verde-oliva dominou o jogo, demonstrando muito vigor e disciplina” enquanto as imagens mostram a equipe dos presos políticos, já bastante feridos e debilitados, sendo perseguidos por cães ferozes; sofrendo “faltas” agressivas (chutados quando caídos no chão) e tendo seu goleiro pendurado nas traves do gol em posição análoga a do pau-de-arara. E o locutor afirma que “o valioso arqueiro do time das Forças Armadas mostrou agilidade em suas defesas fulminantes” ao mesmo tempo em que vemos um dos presos políticos ser metralhado por militares ao tentar fazer um gol. A partida termina em 25 a 0 para os militares que, de acordo com o locutor, “mais uma vez, impuseram uma acachapante derrota à desentrosada equipe dos perigosos comunistas subversivos”.

Mas, afinal, cabe perguntar: qual seria a forma mais apropriada para representar a tortura?

Alguns filmes como *O que é isso, companheiro?* e *O bom burguês* podem ser acusados de apresentar as torturas de forma “higiênica e palatável”; “que não arrancam uma crispação, nem embrulham o estômago” – tomando de empréstimo as expressões de Xavier (1997) e Corrêa (1983), respectivamente, a respeito dos filmes de Bruno Barreto e Oswaldo Caldeira. Por outro lado, *Batismo de sangue*, que apresentou cenas nada “palatáveis”, com sangue, suor e urros dos seus personagens, foi alvo de críticas justamente em torno de seu extremo realismo, que se confundiria com “certa faísca de sadismo cinematográfico”, nas palavras de Butcher (2007).⁷² O crítico Ruy Gardnier (2007), da revista de cinema *Contracampo*, vai mais além e, numa análise que deprecia totalmente o filme, classifica-o como “*splatter movie* da temporada” que “quis chegar à denúncia mas aportou apenas na seara do *gore*”.⁷³

⁷² Cabe mencionar que as cenas de tortura de *Batismo de sangue* além de serem fortemente realistas, são as de maior duração ininterrupta dentre os filmes estudados. A sequência de tortura dos frades Ivo e Fernando ocupa quase nove minutos contínuos de filme, enquanto em outros filmes as cenas de tortura costumam ter curta duração (geralmente de um a três minutos) e estar intercaladas a outras cenas da narrativa.

⁷³ O *splatter* ou *gore* é um subgênero do cinema de terror que explora cenas com extrema violência e sangue de forma espetacularizante.

Helvécio Ratton explica as intenções de seu filme:

De forma diferente de outros filmes sobre o período, as cenas de tortura no *Batismo de Sangue* não são apenas ilustrativas. A tortura é parte da estrutura dramática do roteiro, contada do ponto de vista do torturado, e usada não por sadismo, mas como instrumento de Estado para arrancar informações que mudaram o curso da História e aqui fazem avançar o filme [...] Suavizar a violência sofrida pelos dominicanos, torná-la mais palatável, seria uma traição à memória de Tito e ao testemunho de todos aqueles que passaram pelos porões da ditadura. Decidimos então mostrá-la de forma breve, as cenas de tortura duram poucos minutos no filme, mas com força suficiente para expressar toda a dor e humilhação sofridas. (RATTON em PATARRA e RATTON, 2008, p.13).

É importante salientar que *Batismo de sangue* lida com duas questões extremamente delicadas: a “responsabilidade” dos frades Fernando e Ivo pela morte de Marighella⁷⁴ e o suicídio de Frei Tito, ato este condenável pela religião católica. Sendo assim, era um desafio fazer jus à memória de pessoas reais que passaram por situações de imponderável dor e sofrimento. Com as contundentes cenas de tortura, o filme pretende mostrar o horror pelo qual passaram os frades, submetidos ao pau-de-arara, espancamentos, choques elétricos sobre o corpo molhado, “cadeira-do-dragão”, queimaduras com cigarro, além de múltiplas e cruéis torturas psicológicas.

No entanto, se a violência das imagens é até branda diante da violência real, é importante lembrar que a força da representação nem sempre provém de sua equivalência direta com o real. O crítico Cléber Eduardo (2007), da revista *Cinética*, atenta para a questão de que “a imagem tem outro estatuto, que não é a do fato”. Ao representar, por exemplo, um torturador mau e cruel, *Batismo de sangue*, mesmo que não se afaste da realidade dos fatos, pode reiterar clichês que tornam a construção banal, ao invés de lhe conferir força. Conforme explica Cléber Eduardo (2007), “apoiar-se no maniqueísmo como forma de representar o mal não é necessariamente a melhor maneira de criar uma imagem poderosa do mal”. Além disso, ao impactar recorrentemente o espectador com fortes cenas de tortura, o filme acaba assumindo também o papel de torturador: “Quem nos obriga a ver

⁷⁴ Após passar por prolongadas torturas, os frades foram utilizados pelo delegado Fleury como “iscas” para a emboscada que matou o líder da Aliança Libertadora Nacional (ALN) Carlos Marighella. As circunstâncias da morte de Marighella não foram plenamente esclarecidas, sendo uma questão que ainda suscita polêmicas. Gorender (1987) e Betto (2003), por exemplo, têm versões diferentes sobre o fato.

as imagens não é Fleury: é Ratton. E dele é a responsabilidade pelo que faz com os espectadores diante de seus personagens”.

Tal discussão nos remete à célebre crítica de Jacques Rivette ao filme *Kapo* dirigido por Gillo Pontecorvo em 1960, drama que se passa num campo de concentração nazista. Em seu artigo, publicado originalmente na revista *Cahiers du Cinéma* em 1961, Rivette detém-se especificamente sobre uma imagem do filme – aquela em que a prisioneira Teresa, interpretada pela atriz Emmanuelle Riva, suicida-se jogando-se sobre a cerca de arame farpado eletrificado – e dirige sua crítica à maneira como tal imagem foi filmada. Para ele, “o homem que decide, nesse momento, fazer um *travelling*⁷⁵ para a frente para reenquadrar o cadáver em *contra-plongée*⁷⁶, tendo o cuidado de inscrever exatamente a mão levantada no ângulo de seu enquadramento final, este homem só tem direito ao mais profundo desprezo” (RIVETTE, 1961, tradução nossa). O que está em questão nessa crítica, que foi posteriormente retomada por Serge Daney em “O *travelling* de *Kapo*” (1992), é o aspecto abjeto inerente à espetacularização do horror. Para esses autores, diante de um tema como o holocausto o cineasta não pode se abster da reflexão e do questionamento; e essa reflexão e esse questionamento devem ser compreendidos na *forma* como se filma tal tema. Determinadas questões, segundo Rivette (1961), só podem ser abordadas “no temor e no terror” e esse “temor e terror” deve se inscrever na forma como se filma. Ao abordar os campos de concentração – ou os horrores da tortura perpetrada pela ditadura militar – não é cabível adotar a mesma postura com que se filma um outro tema qualquer; nesses casos, o realismo não pode ser pretendido, pois quando se trata de um tema como esse:

[...] por múltiplas razões, facéis de compreender, o realismo absoluto, ou aquele que pode ter lugar no cinema, é impossível; toda tentativa nessa direção é necessariamente inacabada (“logo imoral”), todo ensaio de reconstituição ou de maquiagem derrisória e grotesca, toda aproximação tradicional do “espetáculo” diz respeito ao voyeurismo e à pornografia. (RIVETTE, 1961, tradução nossa).

Essa questão é bastante complexa, pois envolve não apenas as diferentes

⁷⁵ *Travelling* é o “movimento de translação do eixo da câmera” (AUMONT; MARIE, 2003, p.201), isto é, quando a câmera efetivamente se desloca no espaço. Difere-se da panorâmica em que o movimento é de rotação em torno do próprio eixo da câmera.

⁷⁶ De acordo com Aumont e Marie (2003): “Fala-se de enquadramento em *plongée*, quando o objeto é filmado de cima; em *contra-plongée* quando ele é filmado de baixo” (AUMONT; MARIE, 2003, p.98).

possibilidades de manejo da linguagem cinematográfica pelos cineastas, mas também as diferentes formas pelas quais os diversos espectadores apreendem as expressões audiovisuais, de modo que não é possível determinar com precisão e previamente que efeitos as representações terão sobre um público diverso.

Há que se considerar que em algumas situações um fato que se sugere pode ser mais aterrorizante do que sua representação explícita, como no argentino *Garage Olimpo*, cuja construção é feita de modo a “cortar” as cenas na iminência da tortura, criando no espectador um estado de apreensão e angústia, envolvendo-o numa atmosfera de horror ao invés de chocá-lo com cenas específicas. Em *Cabra-cega* as cenas de tortura, que se adentram em breves imagens na narrativa principal, permanecem incomodando o espectador mesmo depois de ausentes na tela, pois compreende-se que o sofrimento da moça continua enquanto se desenrola a trama com os outros personagens. O espectador compartilha da dor e exasperação do personagem Thiago que está ciente do que sua companheira de luta está passando, sem nada poder fazer. Em *Corpo em delito*, as imagens relacionadas à tortura são breves e não mostram o ato de tortura em si, apenas o torturado já muito ferido e inconsciente sendo submetido aos “serviços” prestados pelo médico que verifica seus sinais vitais, deixando-o “disponível” para o torturador. Há, porém, a descrição detalhada das torturas, no momento em que ex-presos políticos afrontam Dr. Athos, acusado por ter emitido um laudo médico falso sobre a morte do preso político Werner:

Ex-presos 1: Foram dois dias, doutor, de tortura. Da nossa cela a gente podia ouvir os gritos de dor e de ódio do Werner. Eles achavam que faltava alguma coisinha. Sempre falta alguma coisa. Então eles começaram a fazer “cosquinha” novamente... o doutor sabe o que é “cosquinha”?

Ex-presos 2: Pendurado nu no pau-de-arara; levando choque pelo corpo inteiro; a gente, a gente sente o corpo estremecer, atingido por milhares de estilhaços de ferro em brasa, eles penetram na carne, nos nervos, parece que a gente vai arrebentar. Falta ar e quando ele vem, a gente não grita não, a gente urra!

Ex-presos 1: E não é só isso não, doutor. Nem só afogamento não; é porrada!

Ex-presos 2: Poucos resistem, doutor. Poucos! A gente acaba assinando o que eles quiserem, fazendo o que eles ‘qué’... ai doutor, a gente vira um zero, um nada.

Ex-presos 1: E de repente os gritos sumiram.. Os gritos do Werner... A

gente já não ouvia mais nada... Silêncio... E sabe o que que os filhos da puta fizeram? Eles pegaram o corpo do Werner, tiraram da sala, e eu fui obrigado a ir limpar a sala: não tinha um móvel, nenhum objeto, só sangue e merda no chão. Ali, ali eu senti o cheiro da morte.

Athos não demonstra se abalar diante do forte relato dos ex-presos e se limita a dizer que essa é a verdade deles.

2.1.5 A perspectiva da “violência necessária” e os prolongamentos da tortura no pós-ditadura

É importante refletir a respeito das considerações de Susan Sontag em *Diante da dor dos outros* (2003). A autora chama a atenção para a ingenuidade de se pensar que todos se comovem da mesma forma diante de imagens da dor alheia e que há de forma disseminada na humanidade um sentimento de oposição à violência *per se*, em sentido genérico e independente dos atingidos. Ao contrário, imagens que representam extrema violência e dor, como fotografias de mortos em guerras, têm sentidos diversos dependendo de quem as vê, podendo ser apreendidas de formas diferentes pelos dois lados de um conflito.

Se pensarmos na omissão, indiferença ou até apologia – vide o sucesso de *Tropa de Elite* (José Padilha, 2007) – à tortura de “criminosos” ou ao sofrimento de presos comuns, admitimos que Sontag (2003) tem razão. Em seriados estadunidenses como *24 horas* (Joel Surnow e Robert Cochran, 2001-2010) ou outros filmes hollywoodianos, a tortura é amplamente aceita e muitas vezes “cobrada” pelo espectador quando ela pretensamente contribui para que o herói salve a “civilização ocidental” dos “terroristas”. E, para nos atermos à discussão concernente aos sofrimentos causados pela ditadura militar, comentários de pessoas anônimas, escondidas em pseudônimos, dirigidos a vídeos sobre a ditadura postados no portal *Youtube*, podem ser úteis para se observar que há muitos que não se comovem ou mesmo justificam a tortura e o assassinato dos opositores da ditadura, entendendo-os como “necessários” tendo em vista a ideia de que se os “comunistas” chegassem ao poder haveria, como em Cuba – exemplo reiteradamente citado – perseguições ao “outro lado”. Não por acaso, essa é a posição do torturador em *O que é*

isso, companheiro?, que justifica sua atuação afirmando que “se a escória chegar ao poder não vai ter apenas tortura mas muito fuzilamento sumário”.

Conforme argumenta Sontag (2003), a perspectiva da “violência necessária” sempre esteve presente na história da humanidade e, nesse sentido, não basta, como acreditavam os antibelicistas após a Primeira Guerra Mundial, mostrar imagens da dor como efeito de choque para evitar a repetição do horror. Essa discussão não é apenas moral, mas política, como foi demonstrado pelo advento da Segunda Guerra Mundial e de tantas outras guerras e horrores.

Assim, o realismo das imagens não é o essencial na representação da tortura, pois não é suficiente mostrar o horror para que ele seja considerado abominável. A experiência de choque frente a imagens de suplícios é insuficiente por si só e pode até mesmo prestar-se ao deleite de pulsões sádicas. É necessária uma reflexão política que, em geral, não é suscitada pelos filmes em questão, que não costumam ultrapassar o nível da denúncia.

Por fim, é importante uma reflexão a respeito da continuidade da violência e da tortura perpetradas por agentes do Estado em nome da segurança pública. Alguns filmes trabalham essa questão, como é o caso de *Paula*, que já mencionamos.

A próxima vítima, filme de João Batista de Andrade cuja narrativa se passa em 1982, tem no delegado Orlando a representação do arbítrio que persiste às mudanças políticas. Esse filme, embora adote a fórmula do cinema policial, demonstra que, a despeito do clima de esperança que permeava a “abertura política” e as eleições para governadores, o aparato repressivo estatal continuava atuante, bem como presentes os problemas sociais. Tendo como mote central a investigação de assassinatos em série de prostitutas no bairro do Brás, contrapõe a empolgação que permeia a campanha eleitoral para governadores em São Paulo com o mundo obscuro da periferia, envolvido num ciclo interminável de violência e à mercê de uma polícia não empenhada em solucionar crimes mas preocupada em apontar culpados: “faltou um bandido é só achar um negro”, afirma o irmão de Nêgo, personagem acusado injustamente pelos crimes e que, posteriormente, é assassinado pela polícia. A questão racial é tematizada também em *Quase dois irmãos*, de Lúcia Murat, no qual o personagem Jorginho, preso comum, negro, é brutalmente espancado com uma barra de ferro por aderir à greve de fome dos presos políticos na carceragem do presídio de Ilha

Grande: “Não existe negro subversivo”, afirmam os policiais enquanto o agridem. Interessante notar que nesse filme não é retratada a fase inicial de detenção dos presos políticos, ou seja, a fase de interrogatórios em que a tortura é utilizada para extrair informações. Sendo assim, o filme confere destaque à violência contra os presos comuns e estende sua abordagem à atualidade da violência que permeia o cotidiano dos moradores das favelas. Em seu primeiro filme, *Que bom te ver viva*, Lúcia Murat havia sugerido um paralelo entre a violência sofrida pelas presas políticas e a violência que perpassa o cotidiano de moradores da periferia; já em *Quase dois irmãos*, ela constrói uma dualidade entre os universos dos presos comuns/moradores da periferia e dos presos políticos/indivíduos de classe média.⁷⁷

Em *Eles não usam black-tie* faz-se a representação da violência policial contra trabalhadores grevistas, na agressão da operária Maria e no assassinato de Bráulio, personagem inspirado no líder operário Santo Dias, bem como demonstra-se o medo associado à sigla DOPS, quando Romana aflige-se ao saber que seu marido foi preso e está nesse órgão: “No DOPS? Meu Deus... minha mãe, meu Cristo, no DOPS... [...] Vai ver que já moeram ele de pancada”.⁷⁸ O assassinato de Santo Dias é também tema de *Santo e Jesus metalúrgicos* (Cláudio Kahns e Antônio Ferraz, 1983), documentário de média-metragem sobre a luta operária que ficou interditado pela censura durante o ano de 1983 sendo liberado pelo CSC somente em fevereiro de 1984.

Cabe mencionar ainda o importante média-metragem *Você também pode dar um presunto legal*, produzido no início dos anos 1970 e que somente em 2006 passou a ser divulgado. Este filme de Sérgio Muniz estabelece conexão entre o “Esquadrão da Morte” – grupo de extermínio formado por policiais que perseguia, torturava e assassinava “marginais”, supostamente criminosos – e a repressão política do regime militar que contou com os serviços do líder do “Esquadrão”, Fleury, para perseguição, tortura e assassinato de opositores da ditadura.

O documentário recente *Memória para uso diário*, por sua vez, relaciona passado e

⁷⁷ A respeito de *Quase dois irmãos* ver Lopera (2007); Souza (2007) e Pereira, M. (2009).

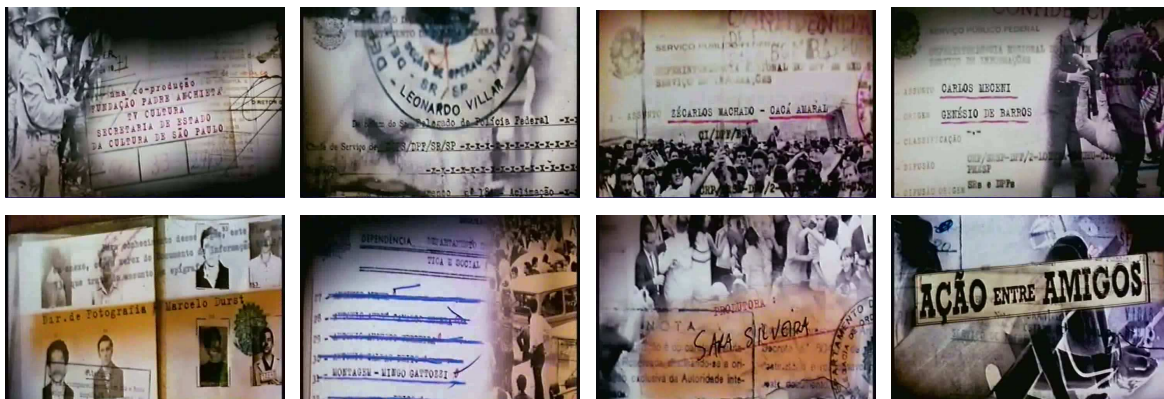
⁷⁸ Maria Carolina Granato da Silva (2008), em sua tese de doutorado, realiza uma análise aprofundada a respeito dos filmes relacionados às greves metalúrgicas de 1979, dedicando um olhar detido à *Eles não usam black-tie*.

presente na medida em que aborda a luta por direitos humanos promovida pelo Grupo Tortura Nunca Mais; resgata a memória daqueles que foram torturados e mortos pelo regime militar; expõe a angústia dos familiares dos “desaparecidos políticos” e trata das ações de violência e arbitrariedade praticadas nos dias atuais contra os jovens moradores das favelas, enfatizando a necessidade da luta por uma memória que vá além das versões oficiais e seja um instrumento de atuação social.

2.2 Close

2.2.1 Ação entre amigos: traumas coletivos, resolução pessoal?

Ação entre amigos (Beto Brant, 1998), explicita desde o início ter sua trama relacionada à ditadura militar. Faz isso não por meio de letreiros convencionais que situam o espectador no período histórico retratado, mas valendo-se de outro recurso: apresenta em seus créditos iniciais os nomes dos responsáveis pelo filme inseridos em fichas do DEOPS e outros documentos oficiais, alguns dos quais aparecem imbricados a imagens de arquivo concernentes ao período do regime militar. Os papéis estão visivelmente marcados pelo tempo, amarelados, manchados ou amassados; alguns são apenas fragmentos. Em um deles é possível vislumbrar parte de uma data: o ano é 1971. Os nomes dos componentes da equipe responsável pelo filme aparecem grafados em fonte análoga às de antigas máquinas de escrever; mesclados a marcas de carimbo ou em estilo gráfico que simula escrita à caneta. A transição de uma imagem para outra se faz, por meio do som e do efeito “piscante”, simulando a passagem de um *slide* a outro como nos antigos retroprojetores. Além do som característico que conduz a transição de uma imagem à outra, toda a sequência de dois minutos que compreende a apresentação dos créditos iniciais é acompanhada por outros sons; primeiramente, sons distorcidos que remetem a gravações de aparelhos de escuta, depois uma mescla de ruídos agudos e graves que vão se intensificando e adquirindo um ritmo mecânico cada vez mais incômodo. Finalmente, aparece o quadro com a apresentação do título do filme, sobreposto a fragmentos nebulosos de documentos oficiais antigos e imagens de arquivo.



A essa abertura que fustiga os sentidos, com imagens pulsantes e ruídos convulsos, sucede, em *fade-in*⁷⁹, um quadro com poucos estímulos visuais e sonoros: uma imagem do mar acompanhada apenas do seu som característico. Essa imagem, porém, não é tranquilizadora. A câmera sobrevoa o alto-mar; aparentemente é noite e o tratamento fotográfico confere à imagem um tom esverdeado e sombrio. Em breve passa-se a ouvir uma música extradiegética⁸⁰ que sutilmente confere uma atmosfera de suspense à cena e que a seguir é imbricada ao som, diegético, de um helicóptero que se aproxima. Subitamente, vê-se um lampejo de imagem com rapazes correndo, em um plano em tom esverdeado como o do mar. Não há nitidez de detalhes, apenas um contraste entre claro e escuro, como se a imagem fosse captada por uma câmera de visão noturna. A sequência adquire então um ritmo vertiginoso, em que a montagem entremeia as imagens do helicóptero sobrevoando o mar com planos curtos de imagens no efeito “visão noturna” – imagens que não são facilmente discerníveis e que somente poderão ser plenamente compreendidas *a posteriori*, quando reaparecerem ao longo do filme. Vê-se que alguém é empurrado para fora do helicóptero com as mãos amarradas; a imagem gira como se acompanhasse o rodopio da pessoa até ela cair no mar. A um *flash* de imagem com efeito “visão noturna”, na qual se vislumbra um corpo em posição fetal, segue-se a imagem da

⁷⁹ No vocabulário cinematográfico, denomina-se *fade-in* o efeito de aparecimento gradual da imagem.

⁸⁰ De forma simplificada, pode-se definir diegese como o universo ficcional construído pelo filme. Assim, música extradiegética é aquela que é introduzida pela construção fílmica de maneira “exterior” à diegese, isto é, que não faz parte do “mundo” criado pela narrativa. As sonoridades diegéticas, ao contrário, fazem parte do espaço-tempo “interior” ao filme e entende-se serem ouvidas pelos personagens presentes na cena.

silhueta da pessoa afundando no mar, verde e nebuloso. O som das hélices do helicóptero é sucedido pelo som abafado do mar e depois por um som agudo que se assemelha ao de uma sirene. A imagem então se desvanece gradualmente dando lugar a um quadro totalmente preto sucedido pelo primeiríssimo plano⁸¹ de um rosto cujos olhos se abrem ao acordar de um pesadelo. Ao acordar, o homem não grita, nem seu corpo se sobressalta; apenas os olhos inquietos buscam se situar no ambiente. Filmado num enquadramento mais aberto, mexe-se na cama, respira fundo, tosse levemente e, ao deitar-se de lado, embrulha-se no cobertor, como se procurasse proteção. Fica de olhos abertos e a câmera o mantém na tela, nessa posição, por vários segundos.



Para o personagem que acorda do pesadelo as imagens perturbadoras demoram a se dissipar; e também para o espectador aquelas imagens persistirão na memória durante o desenrolar das próximas cenas do filme. Brevemente são apresentados os outros três personagens centrais de *Ação entre amigos*: Paulo, Miguel e Elói. Paulo apresentado como um homem casado que se irrita ao presenciar um assalto à mão armada no trânsito de um grande centro urbano; Miguel como assessor de um deputado que acaba de vencer uma eleição e Elói como um apostador em corridas de cavalos. Todos homens de meia-idade como o homem da cena do pesadelo, Osvaldo. Os quatro são amigos de longa data e

⁸¹ Conforme explicam Xavier (1977) e Aumont e Marie (2003), a tipologia referente às “dimensões de plano” é flexível e varia de uma língua para outra. Na classificação de Aumont e Marie, essa tipologia “vai do plano geral (personagens afogadas no cenário) ao primeiríssimo plano (o rosto, ou uma parte do rosto, ocupa todo o quadro), passando pelo plano de conjunto, o plano americano, o plano médio, o plano aproximado, o primeiro plano” (AUMONT; MARIE, 2003, p.101).

viajarão juntos num final de semana para uma pescaria organizada por Miguel. A viagem transcorre normalmente. Os amigos conversam banalidades no estilo “conversa de homem”, permeadas por piadas grosseiras, risadas escrachadas e várias palavras de baixo calão. Apesar do clima descontraído entre os quatro, a trilha sonora transmite tensão e vem somar-se às imagens do início do filme, ainda na memória do espectador, para indicar que a trama que se desenvolverá não diz respeito a uma simples pescaria.

Isso de fato se confirma quando, em uma das paradas na estrada, Miguel revela aos amigos que o verdadeiro motivo de tê-los trazido em viagem estava ligado ao fato de ter encontrado pistas do paradeiro de “Correia”, apresentando-lhes uma foto em que o tal homem está presente num comício ocorrido numa pequena cidade do interior do estado. A referência àquele nome suscita em cada um dos personagens recordações do passado e os *flashbacks* inseridos na cena dão conta de que os quatro personagens foram, quando jovens, militantes da esquerda armada presos num assalto a banco. Os diálogos que se seguem esclarecem que Correia foi o homem que os torturou, há vinte e cinco anos atrás, após aquela prisão. Miguel não acredita na veracidade da notícia da morte do torturador num acidente de avião, divulgada há tempos pelos meios de comunicação, e está firmemente empenhado em encontrá-lo para se vingar; seus amigos, no entanto, não demonstram interesse em reabrir o passado:

Elói: Miguel, eu tenho o maior respeito, cara, por você ter continuado a lutar pelas coisas em que você acredita. Mas ‘péra’ um pouco, a sua luta de hoje não é aquela. Você tem que tirar isso da cabeça.

Miguel: O que que cê sabe da minha cabeça, Elói? Esse filho da puta acabou com a minha vida.

Paulo: O Elói tá certo, que que cê tá querendo fazer?

Miguel: Merda, vocês não tão entendendo...

Elói: Como não, porra? Você arrastou a gente até aqui pra quê? Eu não quero nada com isso...

Miguel: Esse cara azarou a vida de muita gente, eu não tô fazendo isso só por mim não...

Paulo: Nã nã não, por mim você não precisa fazer nada.

Elói: Nem por mim.

Miguel: E por você, Osvaldo? Sete anos em cana não foram nada pra você? Diz, pô!

Osvaldo: Eu não queria que esse cara tivesse vivo, tá? Mas também não me interessa mais essa história. Chega, chega, acabou, chega, tá?

Miguel: Não acredito, não acredito! Parece até que vocês esqueceram tudo que aconteceu!

Paulo: E pra quê ficar lembrando?!

Miguel: Eu lembro daquilo todos os dias, como se fosse hoje!!! E vai ser sempre assim até eu morrer.

[Osvaldo, nervoso, passa a mão pelo próprio rosto]

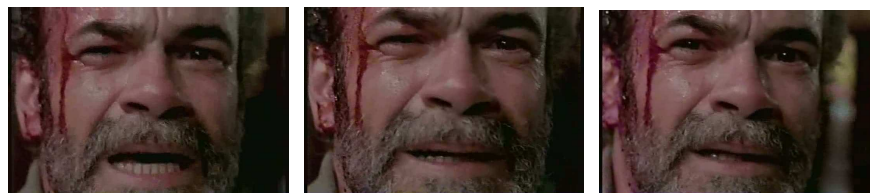
Elói: Ah, Miguel, isso é demais...

Miguel: Demais? Quer dizer que acertar as contas com o filho da puta que matou; cegou; aleijou; pendurou todo mundo, é demais?! [...]

A discussão prossegue, não há consenso sobre procurar Correia ou sobre o que fazer caso ele seja encontrado. Miguel ameaça seguir sozinho com seu plano de vingança; Paulo o detém e os dois chegam a se agredir. Por fim, os quatro seguem viagem até a cidadezinha onde Miguel acredita que o torturador esteja vivendo. Numa visita ao cemitério, descobrem que, conforme Miguel suspeitara, os restos mortais da esposa de Correia haviam sido transladados de São Paulo para aquela pequena cidade. Não há registro do nome do responsável pelo traslado dos restos mortais a esse cemitério, assim como não havia registro de quem solicitara a exumação do corpo do cemitério da capital, há oito atrás. Convencidos de que o responsável incógnito é Correia, os amigos, capitaneados por Miguel, procuram se integrar à simplória cidade com o intuito de chegar ao torturador e acabam por encontrá-lo numa rinha de galos. A visão do torturador perturba a cada um deles, reavivando o passado pungente, e, em *flashback*, é revelada uma informação adicional fundamental: além de torturá-los, Correia matara, sob tortura, a companheira de Miguel, que estava grávida.

Ao seguir Correia, os amigos descobrem que o velho torturador vive tranquilamente num agradável sítio nos arredores da cidade. Miguel explicita seu objetivo de matá-lo e com isso desentende-se com Osvaldo que desiste de acompanhar os amigos. Ainda que não convictos, Paulo e Elói aceitam colaborar com Miguel na consecução da vingança. Os três armam então uma emboscada e capturam o antigo algoz. O homem a princípio nega que seja Correia, mas, subjugado, acaba confessando as ações do passado. Revela, entretanto, que contou com a colaboração de um delator, que um dentre os militantes lhe passou as informações sobre o assalto planejado, possibilitando que fossem presos. Recusa-se, porém, a dizer o nome do traidor. Miguel mata com um tiro o torturador e, transtornado, volta a arma para Paulo e Elói, inquirindo-os sobre a traição. Os dois negam e tentam acalmá-lo, mas ele, arrebatado pelo ódio, deduz, a partir de indícios frágeis – o atraso no dia do assalto

e a rejeição à vingança – que é Osvaldo o delator e sai em busca dele. Paulo e Elói, sem conseguir detê-lo, seguem-no pela estrada, em outro veículo. Osvaldo havia sido deixado algumas horas antes pelos amigos na rodoviária e aguardava o horário do próximo ônibus para São Paulo. Miguel segue em alta velocidade pela estrada; atrás, aflitos, os dois amigos tentam alcançá-lo. No trajeto outra revelação: Elói confessa a Paulo que foi ele que entregou o grupo a Correia, temendo pela vida de seu pai que estava sob poder do torturador. O veículo dos dois se envolve num acidente e cai por um barranco às margens da estrada. Mostra-se a imagem de Paulo inerte sobre o volante, aparentemente morto. Elói, com ferimentos relativamente leves, consegue subir o barranco e, assumindo a direção do outro veículo envolvido no acidente, consegue chegar à rodoviária. Porém é tarde demais: depara-se com o corpo de Osvaldo morto no chão e Miguel sendo levado preso. As imagens, em primeiríssimo plano, do rosto de Elói devastado pela dor da culpa, com o sangue dos ferimentos do acidente e os músculos faciais trêmulos em expressão de desespero, persistem na tela por algum tempo e encerram o filme.



Ação entre amigos é um filme conciso, sua duração é de 76 minutos, bem menor do que a da grande maioria dos longa-metragens, em especial aqueles que tratam de um tema histórico. Não é um filme feito para dar a conhecer o período da ditadura militar. O contexto ditatorial não é exposto de maneira didática e pressupõe-se que o espectador conheça ao menos o fundamental sobre o período. Os *flashbacks* concernentes ao início dos anos 1970 são curtos e atém-se ao necessário para a compreensão dos personagens no presente: a cena do assalto e prisão; uma cena protagonizada por Miguel e a namorada Lúcia em que eles discutem sobre a gravidez dela e as dificuldades enfrentadas pela guerrilha urbana; Paulo e Osvaldo na cela logo após passarem por tortura; o pai de Elói tentando dissuadi-lo da militância; Miguel sob poder de Correia recebendo a notícia da

morte de Lúcia; Elói delatando o grupo para Correia, enquanto seu pai está apreendido por agentes da repressão.

A caracterização da luta armada e suas motivações se faz por meio de três dos *flashbacks* dispersos ao longo do filme: o assalto ao banco; o diálogo entre Miguel e Lúcia; o diálogo entre Elói e seu pai. Na cena do assalto, os objetivos da guerrilha urbana são expressados por meio de palavras gritadas rapidamente, em meio à agitada música extradiegética que compõe a cena: “Essa é uma ação de expropriação de fundos para a revolução brasileira. Essa revolução é contra o sistema capitalista. Pela vitória do povo! Abaixo a ditadura!”. No diálogo entre Miguel e Lúcia, o tópico da discussão, após a revelação da gravidez dela, é entre prosseguir ou abandonar a luta armada:

Lúcia: Você já pensou em desistir? Tô falando sério, a gente fica sabendo aí de história de amigo nosso que tá desaparecendo, de companheiro que tá caindo... a gente não pode fazer nada, Miguel. Porra, os putos tão vencendo!

Miguel: Lúcia, quando entramos nisso cê sabia muito bem que ia ser assim. Agora não dá pra desistir! Que que é? Você esqueceu que nós assumimos um compromisso?

Lúcia: Compromisso com quem? Com a história? Com o povo? Ah, Miguel, o povo nem sabe o que a gente tá fazendo! Só sai no jornal e na TV o que interessa pra ditadura. Pro povo a gente não passa de um bando de terrorista.

Miguel: E tamo lutando justamente por isso, pra mudar essa bosta dessa situação.

Lúcia: Miguel, acorda, pára pra pensar. É um sacrifício inútil continuar lutando, nós tamo sendo massacrados. [...] Só tô sendo racional. Essa é uma guerra perdida.

[...]

Miguel: Você quer ter esse filho, é isso?

Lúcia: Eu não quero morrer. Vai ver que chegou a hora da gente parar pra pensar o que vai fazer.

Miguel: Eu sei muito bem o que eu vô fazer, Lúcia! Eu vô continuar lutando até o fim. [...] Lúcia, às vezes eu também acho que esse sacrifício é inútil, que a gente vai se fudê, é só uma questão de tempo, mas aí eu lembro dos companheiros que tão presos, daqueles que dependem da gente, daqueles que morreram... e é desse jeito que eu encontro forças pra continuar.

[...]

O diálogo se encerra com a decisão dela de participar da ação de assalto ao banco prevista para o dia seguinte e então se desligar da organização. No assalto, conforme já se apresentara no *flashback* anterior, todos foram presos e, posteriormente, será revelada a

morte dela sob tortura. Percebe-se que na discussão do casal há um contraponto entre a postura de Lúcia, mais racional e reflexiva, e a de Miguel, emocionalmente arrebatada. A moça argumenta ao companheiro que a gravidez é uma oportunidade para eles repensarem a situação, ponderando que, diante da marginalização social e da repressão sofrida pela guerrilha, a decisão mais sensata seria assumir a derrota e desistir da luta; ele, por seu lado, defende a importância de “continuar lutando até o fim”, em nome de um compromisso abstrato, inerente à própria luta, e um compromisso concreto, perante os outros companheiros. Assim, a postura dele não se mostra como fruto de uma reflexão política, estratégica, mas como resultado de um envolvimento passional com a militância. Passional também é o seu desejo de vingança, que é colocado em prática mais de duas décadas depois. Apesar de, a princípio, ele argumentar que o assassinato de Correia é uma questão de justiça e que a motivação para realizar esse ato não é apenas pessoal – “eu não tô fazendo isso só por mim não...” –, o desenrolar da trama demonstra que sua obsessão por vingança se sobrepõe à razão e ele mesmo assume que age movido pelo ódio e com um objetivo estritamente particular: “o que eu tô fazendo não tem nada a ver com política, nada; é uma questão minha; é uma vingança pessoal, minha!”. Nota-se que se no passado Miguel empenhara sua vida em prol de uma causa coletiva; no presente, ele abdica de usufruir da vitória política conquistada pelo seu partido, presumivelmente um partido de esquerda⁸², em favor da vingança pessoal, que acabará por destruir sua vida e a de seus amigos.

Retornando à análise da caracterização da esquerda armada no filme, tem importância o diálogo entre Elói e seu pai, transcrito dentro de um ônibus onde se encontram clandestinamente:

Pai: Você já pensou no que eu disse? Amanhã mesmo você está fora do Brasil, aí é só esperar as coisas esfriarem.

Elói: Pai, eu não vou abandonar meus companheiros, pai, você ainda não percebeu que isso pra mim é coisa séria?

Pai: Os comunistas enfiaram bosta na cabeça do meu filho!

Elói: A gente tá fazendo a revolução, pai!

⁸² O que se deduz por meio da referência de Elói a Miguel ter continuado na luta e da sigla que se vislumbra na cena de apresentação do personagem, no comitê do partido, PCD, talvez algo como “Partido Comunista Democrático”, refletindo as discussões caras à trajetória da esquerda brasileira no pós-ditadura.

Pai: Olha aqui, Elói. Toda vez que eu vejo o jornal, vejo essa garotada morrendo à toa; pra que isso, meu filho? Larga dessa merda!

Elói: Não adianta, pai, você não vai conseguir entender. [...] eu não vô sair daqui, pai, não adianta insistir. Eu entrei sério nessa luta, cê vai ver. Quando essa merda toda acabar, eu volto, vô ver você, a mamãe, a gente vai tá num país melhor.

Pai: Tua mãe não dorme mais à noite, você não pensa nela? Ela não aguenta mais ficar sem notícia sua, Elói! Olha aqui, toda vez que eu ligo a televisão eu fico nervoso. Eu fico nervoso porque eu tô esperando a hora que eu vejo um acontecimento ruim com você.

Elói: Escuta, pai, essa foi a última vez que eu concordei em te encontrar, tá ficando muito perigoso, você tá correndo perigo, a gente não vai mais ficar se encontrando. Eu sou um guerrilheiro.

A despeito da, ou inclusive pela, alegação de Elói de que o que está fazendo “é coisa séria”, seus cabelos volumosos e seu rosto de menino – aparentemente o mais novo entre os quatro jovens amigos – conferem à cena a aparência de um diálogo entre um pai responsável chamando à realidade um adolescente rebelde envolvido numa aventura perigosa. A declaração final de Elói, em pleno transporte coletivo cheio de passageiros, “eu sou guerrilheiro”, corrobora a impressão de que suas ações são ingênuas e temerárias.



As demais cenas do filme, embora confirmam caráter mais consistente aos guerrilheiros, a rigor não contradizem a perspectiva de que a luta armada derivou da temeridade e voluntarismo de jovens. Não há, por exemplo, cenas que tratem das motivações dos personagens para aderir à luta armada ou cenas que retratem discussões políticas ou reuniões da organização a que pertenciam. Uma frase de Paulo, no presente, tentando convencer Miguel de que o passado é algo distante, traz também, implicitamente, a ideia de que as decisões deles no passado foram fruto da inexperiência e imaturidade: “Miguel, a gente tinha 20 anos!! A gente já viveu mais de lá pra cá, do que antes de tudo aquilo!”

O tema central de *Ação entre amigos*, entretanto, não é a esquerda armada, mas a tortura e suas sequelas. A tortura que atormenta Osvaldo em seus pesadelos; que matou Lúcia e o filho que ela esperava; que afligiu Miguel por vinte e cinco anos e moveu sua vingança; que é o cerne da culpa de Elói. E mesmo Paulo que aparenta ter superado o trauma, demonstra que, apesar de procurar deixar o passado para trás, também não se esqueceu do que passou. Ao tomar contato com o “dossiê” que Miguel preparou sobre Correia, as lembranças dolorosas mostram-se presentes para ele:

Paulo: A gente pensa que morre uma vez só, né? Esse filho da puta me ensinou que a gente morria todo dia... Quando eu tava pendurado lá no pau, contava até 60, até 60 de novo, pra não perder a noção do tempo que eu tava lá... Aí os porra cansava, enchia o saco, levava a gente pra cela, e a gente ficava lá, esperando... até o dia seguinte, pra ir no pau outra vez.

Não obstante sua centralidade na trama, as imagens da tortura em *Ação entre amigos* são pouco explícitas no sentido de que as ações de suplício do corpo não são em si representadas. No entanto, o filme consegue imprimir intensidade às cenas concernentes à tortura. Para explicar esse aparente paradoxo, vamos, a seguir, nos deter sobre essas cenas.

Antes de adentrar propriamente na análise dessas cenas, cabe mencionar uma manobra da construção fílmica para engendrar tensão e expectativa em relação à tortura. Em posição imediatamente posterior à cena da prisão dos guerrilheiros na saída do banco, a montagem situa a imagem de um tanque sujo, num ambiente escuro. A imagem fica por alguns segundos na tela; vê-se a água do tanque tremulando. A expectativa é a de que se exibirá a primeira cena de tortura do filme. Expectativa criada não só pelo fato da imagem ser contígua à cena da prisão, mas também porque já “vimos essa cena antes”, ou seja, o espectador provavelmente retém em sua “memória cinematográfica” cenas de tortura por afogamento como por exemplo aquela de *O que é isso, companheiro?* – filme que antecede *Ação entre amigos* na lista de filmes sobre a ditadura militar⁸³ – no qual o afogamento de um guerrilheiro é filmado primeiro a partir do plano do tanque para só então abrir o enquadramento e mostrar o torturador. Contudo, na cena em questão não é a tortura que

⁸³ *O que é isso, companheiro?* foi lançado em 1º de maio de 1997; *Ação entre amigos* estreou em 25 de setembro de 1998. De acordo com o levantamento que fizemos, nenhum outro longa-metragem sobre a ditadura militar foi lançado entre eles. O documentário *O Velho – A história de Luiz Carlos Prestes* foi lançado antes de *O que é isso, companheiro?*, em abril de 1997.

sucede. Um homem rapidamente mergulha um objeto não identificável no tanque e a câmera abre o plano mostrando Osvaldo e Paulo, no presente, a se aproximar. O *flashback* do assalto e prisão dos guerrilheiros fora inserido quando os amigos estavam num restaurante, mas agora, ao término desse *flashback*, não se está mais no restaurante e sim numa borracharia em cujo tanque o borracheiro estava trabalhando. Mas isso só se fica sabendo depois, pois a construção fílmica cria falsa expectativa ao iniciar a cena com a imagem do tanque sem o plano estabelecedor do espaço da borracharia, situando a cena no presente. Quebrada a expectativa, a tensão fica latente e o espectador sabe que a qualquer momento pode ser surpreendido com uma cena de tortura.



A câmera filma do alto uma cela escura e imunda. Dois homens trazem um rapaz nu e jogam-no no chão da cela; ele emite um curto e abafado urro de dor. Eles saem; ele geme e deixa-se ficar em posição fetal, a mão sobre a barriga, a respiração entrecortada. De um canto escuro da cela, levanta-se com certa dificuldade um outro rapaz que pega um pano e o joga sobre o rapaz deitado, que se contrai, assustado: “aai, porra, eu já falei que eu não sei onde ele tá”. O outro tenta apaziguá-lo: “é o Paulo, Osvaldo, reage”. A câmera, ainda do alto, se aproximou um pouco, em movimentos sutilmente circulares, e pode-se ver que os pulsos de Osvaldo estão em carne viva. Ele, desesperado, fala entre gemidos e sob uma respiração ofegante: “A Maria Rita! Manda ela embora, porra, os caras, os caras já sabem onde ela tá”. Paulo, sentado ao lado do amigo, procura trazê-lo à realidade: “os caras te penduraram de novo, mas já passou”. Osvaldo afirma “eu não falei, cara” e reafirma em meio a dor, num quase choro, “eu não falei o que os cara queria; eu não falei, porra”. Paulo o apoia: “fica firme, Osvaldo” e ele quase desfalece – “minha cabeça, cara...” – mas Paulo não deixa que isso aconteça, lhe pedindo, “não dorme, Osvaldo”, e arrastando-o para sentá-lo encostado à parede. Pode-se ver agora que os joelhos de Osvaldo também estão em carne

viva. Os dois ficam sentados encostados à parede, a câmera vai subindo à posição do início da cena, Paulo fala “agora já passou”, Osvaldo diz que está com sede, respira ofegante, a cena se encerra.



Essa cena de Osvaldo e Paulo – inserida no tempo presente da narrativa subsequentemente à cena do cemitério, em que os amigos se convencem de que Correia realmente vive clandestinamente naquela cidade – permite esclarecer, em retrospecto, uma das imagens que compõem a representação do pesadelo de Osvaldo: ele na cela em posição fetal. Um *flash* dessa imagem novamente é recuperado quando Osvaldo vê o torturador na rinha de galo e se transtorna. E, quando Miguel ao ver o torturador na rinha, também se abala, o filme introduz um outro *flashback* relacionado à tortura, conforme descrito a seguir.

Miguel e Correia em lados opostos ao redor da pequena arena onde brigam os galos. Correia, empolgado, torce por seu galo. Miguel lhe dirige um olhar fulminante, o maxilar tenso de ódio. O torturador não percebe que está sendo observado. A câmera se aproxima dos galos que se digladiam com violência. Correia está debruçado sobre a arena e seu rosto se imiscui na imagem dos galos. Então seu rosto é enquadrado em primeiro plano seguido por um plano dos galos brigando e por um primeiro plano do rosto de Miguel. Outro primeiro plano de Correia que agora olha para frente e parece ver Miguel. Primeiro plano de Miguel que abaixa ligeiramente a cabeça. Primeiríssimo plano agora de Miguel jovem com a cabeça abaixada. Ouve-se uma frase, de voz masculina em tom calmo mas firme: “Não adianta bancar o herói.” O jovem Miguel ergue a cabeça. Sua imagem, ainda em primeiríssimo plano, é chocante: sujo, suado, o olho esquerdo vermelho e com ferimentos ao seu redor, o olhar duro, de enfrentamento; o tratamento fotográfico confere um tom amarelado à imagem, como se ele estivesse sob uma forte luz. O homem prossegue

serenamente: “É melhor colaborar, assim escapa de apanhar mais”. A sua imagem é filmada no ponto de vista de Miguel, ligeiramente desfocada e em câmara baixa (*contre-plongée*), o enquadramento é do tipo plano americano⁸⁴; percebe-se que esse homem é o Correia que vimos na rinha, mais novo; ele ajeita as mangas da camisa; há dois homens a seu lado. Miguel o afronta, a voz rouca, carregada de raiva e de dor: “vai tomar no cu, assassino”. Correia mantém seu tom de voz tranquilo: “é sempre a mesma coisa, são uns fudidos e ainda querem mostrar valentia”. O rosto de Miguel se contorce de raiva. Correia continua, enquanto abotoa os punhos da camisa, agora num tom de voz mais vigoroso, embora não grite: “Mas comigo não funciona, não colaborou vai pro pau”. Novamente a imagem do rosto de Miguel acompanhada do som da voz de Correia: “E aquela menina que estava com vocês no assalto, durona ela, hein?”. A boca e os olhos de Miguel mostram pavor. O torturador prossegue, enquanto ajeita a gravata: “Não quis falar de jeito nenhum. Ainda quis se safar dizendo que estava grávida”. Miguel, desesperado: “é verdade!! É verdade seu filha da puta!”. Correia: “Estamos numa guerra. Por que que não pensaram nisso antes?”. Miguel, o rosto contorcido num quase choro: “Cadê ela? O que que cê fez com ela, caralho?”. Correia veste seu paletó: “Quem mandô bancá a durona...” Miguel: “cadê ela????!!!”, num grito raspado na garganta, entre chorando e exaurido. Correia, sempre calmo: “deve tá numa gaveta lá do IML”. Miguel franze a boca, balbucia um “não”, seu rosto se contorce, não consegue dizer nada. Correia se dirige aos dois homens que permaneceram ao seu lado ao longo de toda a cena: “vou tomar um café; pendura outra vez”. Miguel continua balbuciando “não”, balança a cabeça, o olhar perdido, soluça, seu estado é de extrema aflição. Os homens começam a erguer seu corpo que passa frente à câmara que enquadrou seu rosto em primeiríssimo plano ao longo de toda a cena que alternou sua imagem com a imagem desfocada de Correia. Sobre seu peito escorre um fio de sangue; a câmara está tão próxima que a imagem torna-se embaçada. Um quadro preto e volta-se à rinha de galo; um dos galos está morto na arena.

⁸⁴ Plano americano é o plano que enquadra a figura humana aproximadamente da altura dos joelhos para cima.



Toda essa cena que envolve Miguel e Correia, incluindo o trecho que se desenrola na rinha de galos, dura aproximadamente dois minutos. A cena de Osvaldo e Paulo na cela transcorre em pouco mais de um minuto. Não obstante sua curta duração e o fato de não exibirem ações de suplício do corpo, ambas são cenas aterradoras; mas, ao mesmo tempo, não se pode dizer que promovem uma espetacularização da violência. A cena de Osvaldo e Paulo é filmada de longe, do alto; a de Miguel em primeiríssimo plano; não se recorre a um meio termo de “bom tom” ou a um *close* suscitador de compaixão; a primeira, em sua distância, suscita uma reflexão mais racional sobre o que se vê, uma consciência do absurdo da situação; a segunda, pela proximidade pungente com o dilaceramento de Miguel, suscita um horror visceral, uma revolta contra o intolerável; ambas são igualmente perturbadoras e dificilmente o espectador ficaria indiferente perante elas.

Cabe também ressaltar que, conforme mencionado no tópico 2.1, a tortura e a morte de Lúcia se passa longe das câmeras. Não há qualquer exploração da violência sobre seu corpo. Sua nudez fora exibida sem pudor pela câmera na cena que mostra a relação sexual entre ela e Miguel, que precede o diálogo entre eles anteriormente descrito; porém, uma vez em poder de Correia, ela não mais aparece no filme. Essa opção de construção fílmica tem o efeito de resguardar a imagem do corpo feminino como polo da vida num filme de homens e de violência, ao mesmo tempo em que promove a identificação do espectador com o sentimento de Miguel, que retém a lembrança do corpo vivo da mulher amada e só imagina o horror de sua morte. A morte da mulher e do bebê que ela esperava marca no filme a eliminação do polo da vida. “Eu só tenho a minha raiva, se eu desistir dela agora

não vai sobrar nada”, diz Miguel em certo momento do tempo presente da narrativa, e, de fato, nada sobra depois de consumada a vingança.



Ainda sobre a tortura, é importante analisar a caracterização do torturador Correia. Interpretado por Leonardo Villar – ator de prestígio no teatro, no cinema e na televisão, célebre como protagonista de *O pagador de promessas* (1962) – Correia não é um típico vilão, estereotipado. Demonstra ter algum apreço por sua falecida esposa pois transladou os restos mortais dela mesmo correndo o risco de ser descoberto em sua vida clandestina; e, na cena em que o jovem Elói lhe passa informações sobre o assalto planejado pelo grupo de guerrilheiros, manifesta preocupação com os civis que estarão presentes no momento da ação, e da prisão: “tem muita gente inocente dentro daquele banco, quero ter certeza que não vai acontecer nenhuma cagada”. Por outro lado, embora cumpra sua função com “profissionalismo” – “estamos numa guerra” – é “viciado em tudo quanto é tipo de jogo” e a frieza com que fala da morte de Lúcia e depois quando joga Miguel contra seus amigos pouco antes de morrer não deixam dúvidas de que sua personalidade tem um lado perverso.

Há ainda em *Ação entre amigos* uma analogia entre a relação de Correia com a violência no passado, na câmara de tortura, e no presente, na rinha de galo. Aposentado de suas funções como torturador, Correia não só aposta, como cria galos para briga. Ao mostrar seu sítio, a câmera focaliza os galos, feridos, que aguardam em suas pequenas gaiolas a próxima briga, como aguardavam Paulo e Osvaldo, na cela, a próxima sessão de tortura. E, da mesma forma que cultivava a violência em seus galos, Correia plantou em Miguel o ódio que veio a explodir em violência duas décadas depois.



Conforme mencionamos no tópico 2.1, em *Ação entre amigos* não há uma explicitação “didática” da posição do torturador nos órgãos de segurança do regime militar. No entanto, nos créditos iniciais o nome do ator Leonardo Villar aparece imbricado ao carimbo de um fragmento de documento do DEOPS endereçado ao “Delegado de Polícia Federal”, numa indicação sutil de que o personagem Correia representa um delegado daquele órgão. Ademais, uma frase de Paulo sugere não apenas que o torturador trabalhava a serviço da ditadura como também que havia a possibilidade de ele ter sido eliminado como “queima de arquivo” pelos militares: “Miguel, o Correia era pica grossa, ele fez quase todo o serviço sujo em São Paulo, cê acha que os milico iam deixar esse cara vivo?”

Acerca da tortura, é importante analisar ainda o reencontro entre Miguel e seu algoz. Conforme já mencionamos, Miguel, com a ajuda de Paulo e Elói, arma uma emboscada para Correia. Surpreendido pelos três na estrada próxima ao seu sítio, o torturador demonstra não compreender as razões de sua captura: “Mas o que é isso? Vocês estão loucos? Isso que vocês estão fazendo é um absurdo!”. É levado para um eucaliptal às margens da estrada e Miguel, ao empurrá-lo com brutalidade por entre as árvores, declara suas intenções: Pronto, Correia! Chegou a hora da gente acertar as nossas contas. O velho, porém, nega que seja quem os três amigos pensam que ele é: “Mas eu já falei, vocês pegaram o homem errado. O meu nome não é Correia, o meu nome é Atílio. A minha única dívida nessa época era de jogo, é disso que vocês tão falando?”. Miguel está certo de que o homem é quem ele procura: “Pára de fingir, Correia. Eu sei quem você é; a gente já visitou o túmulo da sua mulher lá na cidade: Maria José Andrade Correia.”, mas o homem continua negando: “Vocês tão fazendo uma bruta duma confusão”. Miguel aponta o revólver pra ele, que retruca sem se mostrar temeroso: “Que é isso, você está louco, rapaz? Eu não fiz nada pra você!”. Miguel, ainda com a arma apontada para ele, explica: “Fez sim. Pra mim e pros meus amigos aqui. Você pegou a gente num assalto a banco em 71, lembra? Depois

torturou a gente durante meses”, e caminha indo para trás de Correia. A câmera mostra que o rosto de Correia agora está tenso. Falando por trás, próximo ao ouvido de Correia, Miguel continua: “E tem mais: você matou a minha mulher na porrada, ela e... o meu filho que ela tinha na barriga. Assassino. Lembra como é que você fez a coisa, ãh?”; encosta então o revólver na cabeça de Correia e vai circundando-a com a arma enquanto fala: “Você usou a coroa de cristo na cabeça dela, seu puto, e foi apertando, apertando... até estourar a cabeça dela”⁸⁵. Com a arma sobre sua testa, Correia ainda nega, firme: “Eu não sei do que você tá falando.” A câmera gira, mostra o rosto de Paulo, tenso, observando de perto a cena. Miguel olha para Elói, que está nervoso, volta-se para Correia e atira na perna dele. O velho solta um gemido, cai no chão e fala com ódio: “Filho da puta”. Miguel lhe pergunta: “Tá lembrando agora?” e o torturador finalmente assume sua identidade: “aquilo foi uma guerra... e vocês perderam!”. A partir do tiro o diálogo é filmado em campo/contracampo⁸⁶, alternando os pontos de vista de Miguel e de Correia, numa configuração em que o torturador que está ferido no chão fica enquadrado em *plongée* enquanto o ex-militante é enquadrado em *contra-plongée*. “Você perdeu, seu torturador de merda”, retruca Miguel. Paulo tenta conter o amigo: “chega, Miguel! Você já deu um tiro nele, ele tá fudido”. “Tô cobrando a minha dívida”, responde Miguel. Embora ferido, Correia está firme e fala com raiva: “a sua dívida não é só comigo, não. Como é que você acha que eu tava te esperando na porta daquele banco, hein?”. A câmera enfoca Elói assustado, olhando para Paulo. Correia continua, ferino: “você nunca pensou nisso, não? Um de vocês me deu todo o serviço. É, tinha gente trabalhando dos dois lados”, sente a dor da perna e geme. Miguel olha para Paulo, que lhe devolve um olhar assustado, e torna a se dirigir à Correia, enfurecido: “seu velho filho da puta, cê acha que eu vou acreditar numa merda dessas?!”. Correia: “Não vai acreditar, não é? Vocês chegaram com uma hora de atraso, não foi

⁸⁵ Beto Brant comenta em entrevista a Lúcia Nagib que a morte da personagem Lúcia teve como referência a morte de Aurora Maria Nascimento Furtado: “Certa vez, fui à USP e estavam fazendo uma homenagem a Aurora, uma estudante assassinada pela repressão. Então, passaram o filme de Renato Tapajós [presumivelmente *Em nome da segurança nacional*] sobre o episódio e narraram a maneira como ela foi assassinada. Incorporei isso ao filme, na maneira como a moça é assassinada” (BRANT apud NAGIB, 2002, p.124).

⁸⁶ Conforme define o *Dicionário teórico e crítico de cinema*: “O ‘contracampo’ é uma figura de decupagem que supõe uma alternância com um primeiro plano então chamado de ‘campo’. O ponto de vista adotado no contracampo é inverso daquele adotado no plano precedente, e a figura formada dos dois planos sucessivos é chamada de ‘campo-contracampo’ ” (AUMONT; MARIE, 2003, p.61 e 62).

assim?”. Paulo: “É verdade, Miguel, a gente atrasou, a gente quase desistiu!”. Miguel olha para Paulo e Correia prossegue: “teve mais gente que fudeu com você”. Miguel com o rosto tenso, a boca apertada, se abaixa ao lado de Correia, colocando a arma no rosto daquele: “quem foi que entregou?” Correia com a voz carregada de raiva, entredentes: “isso você vai ter que descobrir, você não é bom nisso? Não me achou aqui?”. O rosto de Elói, tenso, é enquadrado de frente para os dois. Miguel chacoalha Correia: “quem foi o traidor, porra?” Correia apenas o insulta com ódio, usando o termo do passado: “terrorista...”. Miguel se levanta. Correia olha para cima, a respiração ofegante. A câmera amplia o campo de visão, se distanciando e enquadrando a cena num plano de conjunto que abarca os quatro personagens. Miguel em pé aponta a arma em direção à cabeça de Correia, sentado no chão. Elói e Paulo posicionados atrás de Miguel. Paulo abaixa a cabeça; Elói olha para frente. Miguel atira. O tronco de Correia tomba para trás. O corpo de Elói dá um leve solavanco ao ouvir o tiro. A câmera se aproxima de Miguel que olha o corpo de Correia e vira-se apontando a arma para Paulo: “Foi você, Paulo?”. Depois faz o mesmo com Elói e segue-se o desfecho que já revelamos.



Ao longo de todo o filme, *Ação entre amigos* prepara o espectador para esse reencontro decisivo e as cenas imediatamente antecedentes ao confronto corroboram a justificativa para o ato de Miguel. Ao deixar o hotel em que estavam hospedados, Miguel abre a carteira para pagar a conta e a câmera focaliza uma foto de Lúcia que o ex-guerrilheiro acaricia afetuosamente. Ao deixar o sítio pouco antes de ser capturado, Correia é mostrado junto a seus galos, feridos e presos em pequenas gaiolas, remetendo-se assim à situação vivenciada pelos amigos no passado. De tal modo que se deixa claro e saliente que o ato violento que se seguirá não é gratuito, mas fortemente motivado.

A construção fílmica do reencontro final sugere uma inversão de posições, especialmente após o primeiro tiro. Miguel tem o domínio sobre o corpo do torturador, o poder de vida e de morte. Correia só confessa sua identidade e ações depois de ter o corpo afligido pelo tiro na perna. A configuração do *plongée/contre-plongée* inverte a configuração da cena do passado e coloca Correia em posição subjugada. Significativamente, o número de pessoas em cena é o mesmo daquela cena: antes Correia e seus dois homens contra Miguel; agora Miguel e seus dois amigos contra Correia. No entanto, embora sugira a inversão de posição, a construção fílmica não promove identificação em relação à dor física ou moral de Correia. Ele se mantém o tempo todo firme, em nenhum momento se mostra desesperado ou mesmo intimidado, e não tem o rosto ferido ou abatido como o de Miguel estivera. Ademais, o enquadramento não é o mesmo da cena do passado, naquela Correia era enquadrado em plano americano e Miguel em primeiríssimo plano; nesta ambos são enquadrados da mesma forma, em primeiro plano, o que indica uma certa posição de igualdade entre as duas partes do conflito, não obstante a angulação em *plongée/contre-plongée*. E, ao final, é o torturador que volta a torturar o ex-guerrilheiro, ao lançar a questão da delação e não revelar o nome do traidor, jogando-o contra os amigos.

A vingança, ou o “acerto de contas” como fala Miguel, é um tema típico do cinema policial. E *Ação entre amigos* tem vários elementos característicos desse gênero – ou do conceito que mais largamente o abrange, o *thriller*. Segundo Marco Antônio de Almeida, “o conceito de filme policial, subsumido no rótulo maior de *thriller*, é extremamente amplo e de difícil delimitação” (ALMEIDA, 2002, p.129), relacionando-se a outros gêneros e subgêneros como o *film noir*, o filme de gangster, o filme de detetive, o filme de suspense, o filme de ação, entre outros de matriz semelhante. De acordo com o que se depreende das considerações de Almeida (2002, 2007), o que caracteriza o gênero policial, e o *thriller* de maneira geral, é a presença da violência como tema e como elemento esteticamente constitutivo.⁸⁷ E é isso que se encontra em *Ação entre amigos*. Esse filme de Beto Brant

⁸⁷ Conforme as considerações de Carlos Heredero e Antonio Santamarina: “O conceito *thriller* deriva da palavra inglesa *thrill* (calafrio, estremecimento) e se emprega, indistintamente, para referir-se ao cinema de gangsteres, o cinema negro [*film noir*], o cinema policial, o cinema criminal, o cinema de suspense, o cinema de ação ou qualquer outra manifestação paralela que se relacione, ainda que seja em termos figurados ou

com argumento de Marçal Aquino⁸⁸ é um filme “pesado” não somente pelo tema, mas também pelo tratamento cinematográfico dado a ele. Praticamente todas as cenas são carregadas de tensão; os diálogos são agressivos e permeados de palavras de baixo calão; grande parte dos ambientes onde transcorrem as ações são escuros: a borracharia em frente à qual os amigos discutem, à noite, sobre o que fazer diante da possibilidade de Correia estar vivo; o bar onde jogam sinuca; a rinha de galo onde avistam o torturador; o quarto e a cozinha onde Miguel e Lúcia conversam; a cela na qual Osvaldo é jogado depois de torturado; o bar onde Elói fornece informações para Correia.



Há ainda em *Ação entre amigos* outras características próprias do gênero *thriller*: o mistério sobre Correia estar ou não vivo; a investigação para a confirmação dessa hipótese; a atmosfera de suspense até a descoberta; a construção fílmica que traz aos poucos as sucessivas revelações que compõem a trama. Ilustrativa do clima de suspense é a cena em que os protagonistas jogam sinuca com os moradores da cidade e um dos homens resolve chamar para a competição um velho que é, figuradamente, “matador”. Os amigos se entreolham desconfiados e a seguir comentam a possibilidade do velho ser Correia. A construção fílmica cria expectativa, filmando primeiro a silhueta do homem chegando ao bar, à noite, de costas, e a seguir enquadrando de longe sua entrada para só então enquadrá-lo em plano próximo e revelar que não se tratava de Correia. Os momentos finais do filme, por sua vez, conjugam ação e suspense, com carros pela estrada em alta velocidade; acidente “espetacular”; expectativa em torno da possibilidade de Elói conseguir chegar a tempo e evitar a tragédia; corte da cena no momento em que Miguel chega à rodoviária;

muito gerais, com o crime, a polícia, a intriga, o mistério, as perseguições...; em suma, distintas e heterogêneas formas de construção narrativa ou de agrupação temática contagiadas, de maneira mais ou menos explícita, pelo exercício da violência (HEREDERO; SANTAMARINA, 1996, p. 23 apud ALMEIDA, 2002, p.127 e 128).

⁸⁸ O roteiro de *Ação entre amigos* é de responsabilidade de Beto Brant, Marçal Aquino e Renato Ciasca, a partir do argumento de Marçal Aquino.

revelação da morte de Osvaldo somente quando Elói chega, tarde demais, ao local. E para completar, há a trilha sonora que trabalha para mobilizar as emoções, intensificando as cenas de ação e favorecendo o suspense.



Não obstante esses elementos característicos do *thriller*, *Ação entre amigos*, ao contrário do que é recorrente no cinema policial, não endossa a violência; ao contrário, tem uma abordagem crítica em relação a ela. Observamos isso com relação à tortura, que é tratada de forma não espetacularizante e sem a exploração de imagens de agressão ao corpo. A vingança também não é louvada. Embora o ato de Miguel seja justificado, o “acerto de contas”, ao invés de promover a justiça e apaziguar o herói, só traz destruição. A última imagem de Miguel no filme, mesmo sem saber que matou o amigo “errado”, não é a de alguém que teve sua dor aplacada, mas a de uma figura arrasada. Matou Osvaldo em um local público, foi preso em flagrante e voltará à cadeia. E depois, provavelmente, ficará sabendo que Paulo morreu no acidente e que Elói é quem havia traído o grupo, mas que também não poderia ser considerado culpado, pois o fez para salvar o pai que estava em poder de Correia. E ele não faria o mesmo se tivesse a oportunidade de salvar Lúcia? Enfim, é a lógica perversa da violência colocada a nu.

O assassinato de Correia não traz nada de positivo. Mas quais seriam as alternativas para Miguel? Conviver com a dor, tentar esquecer, fingir que o passado pertence somente ao passado? Denunciar publicamente o torturador? Essas alternativas são apresentadas no filme por Osvaldo e Paulo. Antes da confirmação de que Correia realmente não morrera, Paulo sugere a Miguel que, no caso de encontrá-lo vivo, poderiam desmascará-lo publicamente, “fazer o maior barulho”, mas Miguel discorda com veemência: “Fazer barulho nesse país?!! Fazer barulho é pouco pro que esse puto fez”. Em outro momento, depois de descoberta a vida clandestina do torturador e da confirmação de Miguel de sua intenção de assassiná-lo, Osvaldo se recusa a participar da vingança e tenta dissuadir o

amigo fazendo referência à “anistia recíproca”: “Mas que loucura é essa Miguel?! Pra quê isso agora, depois de tanto tempo?! [...] Pra mim acabou, Miguel! Acabou, tá me entendendo?! Acabou!!! E pro Correia também, esse cara foi anistiado!! E nós também fomos!”. Miguel lhe responde, colérico: “Eu não anistiei o Correia!!! E vô mostrar isso pra ele, tá bom?”

Ação entre amigos é um filme amargo e que recoloca, ainda que numa chave bastante distinta, as mesmas questões de *Que bom te ver viva*: como continuar vivendo após passar pelo horror da tortura? Como lidar com o trauma? O que fazer com a dor da perda de um ente querido em condições tão bárbaras?

Em depoimento ao filme *Que bom te ver viva*, a ex-militante Estrela Bohadana, que foi torturada pela repressão do regime militar, comenta que o aspecto externo, a descrição das práticas de tortura, é um aspecto mais largamente discutido, mas a experiência subjetiva, a questão de como alguém lida emocionalmente com a experiência de tortura, é um tema de mais difícil discussão:

Olha, eu acho que existe um grande silêncio em relação à tortura. Não exatamente ao relato de como se faz uma tortura, isso me parece que foi muito explorado. O que é o pau-de-arara, o que é o choque, enfim essas atrocidades que acontecem no âmbito mesmo da tortura. Agora, eu acho que há um silêncio de como as pessoas que foram torturadas vivenciam internamente isso. Então, eu acho que as pessoas até suportam saber que você foi torturada e acho que as pessoas sabem o que é uma tortura. Mas o que elas não suportam ouvir é como que você se sente diante da tortura. Qual foi sua experiência emocional interna diante da tortura. (BOHADANA, Estrela em *Que bom te ver viva*, 1989).

Ação entre amigos é um filme que se diferencia da maioria dos filmes que se debruçam sobre o período do regime militar justamente por ir além da denúncia e da descrição dos suplícios e colocar em questão as vivências internas relacionadas à tortura. Nesse aspecto se aproxima de *Que bom te ver viva*; ambos os filmes, embora muitíssimo diferentes, inclusive por tratarem de sujeitos de gêneros diferentes – o de Beto Brant é essencialmente um filme de homens, o de Lúcia Murat um filme de mulheres – são obras que trabalham o imbricamento entre passado e presente e que apresentam pessoas comuns que tiveram as vidas marcadas pela violência do regime militar e convivem cotidianamente com esse trauma.

Em *Ação entre amigos*, a decisão do diretor de trabalhar com atores até então desconhecidos do grande público nos papéis dos guerrilheiros⁸⁹ contribuiu para a humanização desses personagens. Os quatro amigos não são heróis de um tempo pretérito que suscitam admiração ou compaixão distanciada, mas seres humanos comuns que parecem fazer parte da “vida real”. É também por isso que o filme deixa uma sensação de desconforto ao se encerrar. O desfecho não é apaziguador. O torturador morreu, mas e daí? As vidas dos quatro foram destruídas. Na exibição dos créditos finais, são recuperados trechos dos diálogos do filme, em meio à mesma trilha sonora intensa que perpassou a trama. Os trechos resgatados mesclam diálogos do passado com os do presente e promovem um prolongamento incômodo daquilo que se assistiu. A última imagem do filme, a face de Elói arrebatada pela dor da culpa, é, do mesmo modo, fortemente perturbadora. Enfim, *Ação entre amigos* deixa como saldo de sua construção fílmica uma reflexão sobre a culpa, ou a responsabilidade, da sociedade brasileira que não cunhou meios legais para se fazer justiça, ou seja, para se alcançar resoluções coletivas para aplacar os traumas pessoais ocasionados pelas práticas do regime militar.

2.2.2 *Ação entre amigos*: irmão do meio

Ação entre amigos foi o segundo longa-metragem de Beto Brant, cineasta que despontou nos anos 1990, conquistando logo o reconhecimento dos críticos e uma posição de destaque entre os cineastas de sua geração. O crítico Luiz Zanin Oricchio, por exemplo, declarou na ocasião do lançamento de *Ação entre amigos* que Brant “é, sem nenhum favor, um dos dois ou três melhores realizadores da nova geração do País” (ORICCHIO, 1998, D30). Com seu longa de estreia, *Os matadores*, o diretor, que já havia sido premiado com o curta-metragem *Jó* (prêmio de Melhor Curta no Festival de Havana de 1993), atraiu a atenção e elogios da crítica e conquistou o prêmio de melhor diretor no Festival de

⁸⁹ Beto Brant declara que deliberadamente optou por atores de teatro para os papéis dos guerrilheiros pois não queria rostos conhecidos nesses papéis; e também por considerar que “para viver ex-militantes, os atores tinham que ter uma atitude em relação à profissão de ator” (BRANT apud BUTCHER, 1998, p.2B).

Gramado de 1997, onde o filme foi também contemplado com os prêmios de melhor montagem e melhor fotografia e com o Prêmio da Crítica.⁹⁰

Possivelmente graças ao prestígio de seu primeiro filme, Beto Brant, diferentemente de grande parte dos cineastas brasileiros, não precisou permanecer por um intervalo de tempo sem filmar. As filmagens de *Ação entre amigos* aconteceram quase que concomitantemente à estreia de *Os matadores* nos cinemas, realizando-se em sete semanas nos meses de julho e agosto de 1997. Enquanto o primeiro longa do diretor foi viabilizado graças ao “Prêmio Resgate do Cinema Brasileiro”⁹¹ e à captação de recursos por meio das leis de incentivo fiscal – Lei Rouanet⁹² e Lei do Audiovisual⁹³ – o segundo, *Ação entre amigos*, foi financiado com recursos da Lei do Audiovisual e do PIC-TV, Programa de Integração Cinema-Televisão. Este programa, extinto em 2001, foi uma iniciativa da Fundação Padre Anchieta, em parceria com o governo do estado de São Paulo, e previa o investimento financeiro em projetos cinematográficos selecionados, bem como apoio técnico, publicidade na grade de programação da TV Cultura e garantia de exibição nesse

⁹⁰ Cf. *Jó* e *Os matadores* na base de dados “Filmografia Brasileira” da *Cinemateca Brasileira*. Disponível em: <<http://www.cinemateca.com.br/>>. Acesso em: 20 jan. 2011.

⁹¹ Com a liberação dos recursos remanescentes da Embrafilme, extinta em 1990, foi instituído pela Secretaria para o Desenvolvimento Audiovisual o *Prêmio Resgate do Cinema Brasileiro* que teve três edições entre 1993 e 1994 contemplando com prêmios em dinheiro projetos de curta, média e longa-metragem de cineastas veteranos e estreantes. No total foram beneficiados, segundo Nagib (2002, p.13), 90 projetos, sendo 56 de longa-metragem.

⁹² A lei n.8.313, instituída em 23 de dezembro de 1991 por iniciativa do então Secretário de Cultura Sérgio Paulo Rouanet, dispõe sobre mecanismos de incentivo às produções culturais em geral. Em relação ao cinema, prevê às pessoas jurídicas investidoras em produções cinematográficas nacionais o abatimento no Imposto de Renda de 40% do valor investido enquadrado como doação (quando não há qualquer tipo de promoção do doador) e 30% do valor investido enquadrado como patrocínio (recursos aplicados com intenção de retorno de *marketing*, veiculando a logomarca da empresa); e às pessoas físicas, o abatimento de 80% do valor das doações e 60% do valor dos patrocínios. O total a ser abatido é limitado a 4% do imposto devido, no caso de pessoas jurídicas e 6% do imposto devido, para pessoas físicas. A partir de 2007, por imposição do art.52 da M.P.2.228-1/01, a Lei Rouanet deixou de ser aplicável a filmes de longa-metragem ficcionais, só podendo ser acionada por projetos cinematográficos de curta e média metragem ou longas-metragens documentais. Cf. BRASIL (1991).

⁹³ A lei 8.685/93, conhecida como Lei do Audiovisual, prevê em seu Art. 1º benefícios de incentivo fiscal para pessoas jurídicas ou físicas que adquiriram Certificados de Investimentos Audiovisuais representativos dos direitos de comercialização de filmes brasileiros. O valor desses certificados adquiridos pode ser deduzido integralmente do Imposto de Renda até o limite máximo de 3% do total de imposto devido. Por meio de seu Art. 3º esta lei estimula também a co-produção com empresas cinematográficas estrangeiras ao permitir que os contribuintes do Imposto de Renda incidente sobre o crédito ou remessa para o exterior de rendimentos decorrentes da exploração comercial de obras audiovisuais estrangeiras no Brasil possam utilizar até 70% do imposto devido para investimento na co-produção de filmes brasileiros. De acordo com o primeiro texto da lei o mecanismo de incentivo previsto no art.1º terminaria em 2003, mas por meio da lei 11.437/2006 foi prorrogado até 2010 e pela lei 12.375/2010 prorrogado até 2016. Cf. BRASIL (1993).

canal de televisão após a exibição no circuito cinematográfico comercial. No que diz respeito aos recursos captados por meio da Lei do Audiovisual, o principal investidor de *Ação entre amigos*, foi o Banco Banespa – antes de ser privatizado. Na perspectiva de Brant, é complicado contar com o investimento de empresas privadas:

[...] no Brasil são praticamente apenas as empresas estatais que investem no cinema, porque as particulares, com as quais tive contato, são muito difíceis, querem ter um controle maior sobre a posição ideológica do realizador. O perigo é que haja uma censura nos filmes. Triunfam os projetos estéreis na discussão de questões políticas e sociais. (BRANT apud NAGIB, 2002, p.124).

Ação entre amigos foi produzido pela Dezenove Som e Imagens Produções Ltda, do cineasta veterano Carlos Reichenbach e da produtora Sara Silveira, e captou valores relativamente modestos via Lei do Audiovisual – R\$ 1.240.500,00, enquanto seu contemporâneo *O que é isso, companheiro?* captou R\$ 3.836.049,62⁹⁴. De acordo com o que declarou Brant aos responsáveis pela coletânea *Cinema brasileiro 1995-2005: ensaio sobre uma década*, seu objetivo como cineasta é alcançar uma interlocução com o público, mas ao mesmo tempo manter sua autonomia como realizador:

Eu não tenho dificuldades com o público. Eu acho que os meus filmes acabam sendo vistos por um público restrito, mas um público que me dá muito respaldo, tem muito interesse em procurar saber dos filmes, de comparecer em mesas em que a gente vai discutir os filmes. [...] Agora, a gente sabe que esse público gigantesco, de centenas de milhares, é um público com o qual você tem que negociar demais durante a realização do filme. Você tem que começar a abrir mão de decisões em relação ao roteiro, à escalação de elenco, para poder ter parceiros que te dêem a visibilidade para, enfim... [...] Eu fico à distância disso aí. A gente sempre buscou fazer os filmes que nos dessem essa autonomia. Quer dizer, o resultado é responsabilidade nossa, dessas pessoas todas que eu envolvo na equipe, os cabeças de equipe, os roteiristas, a gente tem total liberdade. E cada filme que eu fiz foi ampliando o público. (BRANT apud CAETANO (Org.), 2005, p.273 e 274)

De fato, conforme declarou o cineasta, seus filmes atingiram um número restrito de espectadores nos cinemas, mas do primeiro ao terceiro houve uma progressão em números de bilheteria: *Os matadores* conseguiu 27.014 espectadores; *Ação entre amigos*, 38.957; e

⁹⁴ Cf. Ancine (2009c).

O invasor, seu terceiro filme, lançado em 2002, fez uma bilheteria de 103.810 espectadores. É possível que, como suspeita Brant (apud CAETANO (Org.), 2005, p.274), tenha havido uma “comunicação” entre esses filmes; que a boa recepção dos dois primeiros filmes tenha contribuído para os números de bilheteria de *O invasor*, e que este também tenha colaborado para despertar o interesse do público em relação aos dois filmes anteriores, levando os espectadores a assisti-los em vídeo ou pela televisão. Especulações à parte, no caso de *Ação entre amigos* é certo que, em virtude do programa PIC-TV, o filme tem sido, ao longo dos anos, exibido diversas vezes na TV Cultura, um canal de TV aberta com possibilidade de atingir um número maior de espectadores. No que concerne à distribuição em vídeo ou DVD, entretanto, há dificuldade de encontrá-lo para compra ou locação, o que pode prejudicar o alcance de seu público potencial.

A respeito do cineasta, pode-se dizer que Beto Brant conquistou uma marca de autoria no meio cinematográfico. Especialmente nesses seus primeiros filmes, a crítica identificou características em comum que fizeram deles uma espécie de trilogia em que se trabalha a violência, colocando em questão aspectos éticos e problematizando a realidade brasileira. Essa autoria Brant divide com o escritor Marçal Aquino, responsável pelo argumento e co-responsável pelo roteiro das três obras.

Os matadores estabelece um contraponto entre dois pistoleiros de aluguel, um veterano que segue os “códigos de honra” da profissão e um iniciante que, conforme descreve Marco Antônio de Almeida (2002), “é quase um “yuppie” do crime, e seus códigos de conduta são os de um garotão urbano e consumista” (ALMEIDA, 2002, p.204). De acordo com a análise de Almeida (2002, 2007), a trama se desenvolve na fronteira do Brasil com o Paraguai, mas passa também por Rio de Janeiro e São Paulo, mostrando a violência como parte de uma totalidade e o crime em estreita relação com o poder – como na cena em que os matadores promovem a expulsão de trabalhadores sem-terra, matando um deles. Assim, na interpretação deste autor, a fronteira é mais do que cenário, ela representa uma reflexão sobre o país: “a fronteira como o território de embaralhamento entre os limites do legal e do ilegal, do ético e do não-ético, do moral e do imoral, permeia toda a sociedade brasileira, da qual a fronteira física que é cenário do filme, mais que um exemplo, é praticamente uma metonímia” (ALMEIDA, 2002, p.206).

O invasor, por sua vez, é, nas palavras de Almeida, “uma narrativa *noir* que, a partir da história de um assassinato encomendado por dois executivos paulistas faz uma radiografia das relações de classe no espaço urbano da metrópole paulista” (ALMEIDA, 2002, p.207).

A tríade constituída por *Os matadores* (1997); *Ação entre amigos* (1998) e *O invasor* (2002)⁹⁵ representa, portanto, uma proposta de cinema que utiliza o “gênero policial como moldura para a crítica política e social” (ALMEIDA, 2002, p.207). Cada filme, contudo, tem características próprias e aqui o nosso interesse se volta para *Ação entre amigos*.

Embora não tenha conquistado repercussão de crítica equivalente àquela dos outros dois filmes, *Ação entre amigos* recebeu também relevante atenção dos meios especializados e participou de festivais nacionais e internacionais, entre os quais se destacam: Festival de Cuiabá, no qual recebeu prêmio de melhor filme, melhor direção e produção; Festival Internacional de Chicago que lhe rendeu prêmio de melhor ator para o elenco principal; Festival de Cinema Brasileiro de Miami que deu a Beto Brant o prêmio de melhor diretor – que ele já conquistara na edição anterior desse festival por *Os matadores*. *Ação entre amigos* fez também parte da seleção oficial do *Sundance Film Festival*; da 55ª *Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica de Veneza*; do Festival de Biarritz e do Festival de Rotterdam e foi exibido na sessão de abertura do X Festival do Rio e na sessão de encerramento do Festival de Brasília.⁹⁶

O crítico José Geraldo Couto considerou que o cineasta conseguiu com *Ação entre amigos* superar os méritos de seu primeiro filme:

Ação entre amigos, segundo longa-metragem de Beto Brant, confirma as qualidades do primeiro, *Os matadores*, e ao mesmo tempo representa um salto de qualidade na obra do diretor, por enfrentar de modo original e seguro um tema de alcance mais geral: a chamada “anistia recíproca” de torturadores e torturados do regime militar. (COUTO, 1998, p.10).

⁹⁵ Almeida (2002, 2007) analisa detidamente *Os matadores*. Sobre *O invasor* ver, por exemplo, Oricchio (2003, p.176-184).

⁹⁶ Informações obtidas no portal da produtora Dezenove Som e Imagem. Disponível em: <<http://www.dezenove.net/>>. Acesso em: 15 jan.2011.

Luiz Zanin Oricchio (1998), por sua vez, elogiou o dinamismo da narrativa e a maneira provocativa com que o cineasta tratou o tema, tecendo comparação com *O que isso, companheiro?*, filme que, conforme mencionamos, é antecessor a *Ação entre amigos*:

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. (ORICCHIO, 1998, p.D30)

A crítica de Couto segue no mesmo sentido da de Oricchio: “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. Onde Bruno Barreto botava panos quentes, Beto Brant cutuca a ferida, atíça o fogo, vira a mesa” (COUTO, 1998, p.10). Michel Laub compara também o filme de Beto Brant com o de Bruno Barreto, mas, ao contrário de Couto (1998) e Oricchio (1998), demonstra sua preferência pelo filme de Barreto, considerando que *Ação entre amigos* é “uma tese dublada e legendada” e que nele:

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 um caminho diferente, risco que Beto Brant não correu: seu torturador é apenas malvado e seu assassino de esquerda está vingando uma geração.

Oricchio (1998), apesar dos elogios, fez algumas ressalvas a *Ação entre amigos*, considerando que o filme “deixa de ser ótimo” por não se aprofundar mais na elaboração dos conflitos dos personagens e por tratar o contexto sócio-histórico de maneira superficial. Posteriormente, em seu livro *Cinema de novo*, em que fez um “balanço crítico” do chamado Cinema da Retomada (1995-2002)⁹⁷, Oricchio (2003) voltou a abordar *Ação entre amigos* e foi desta vez mais severo em sua análise, considerando que, diferentemente dos outros filmes de Brant, este tem um “tom artificial” que reflete a dificuldade, comum ao cinema da década, de se realizar “um filme *de fato* político”. Para ele, “*Ação entre amigos* é um filme falsamente político” (ORICCHIO, 2003, p.110), do qual, ao abstrair-se o conteúdo, tem-se

⁹⁷ O recorte temporal adotado por Oricchio (2003) é de 1995 a 2002, mas não há consenso sobre a delimitação do que se chamou de “Cinema da Retomada”, expressão que se refere ao cinema produzido após a recuperação da produção que havia sido quase paralisada com a extinção da Embrafilme e a ausência de políticas culturais para o setor, no início dos anos 1990.

um bom filme policial, ou seja, “simplesmente isso: um grupo de amigos decide caçar um antigo desafeto e segue pistas para chegar a ele” (ORICCHIO, 2003, p.110).

Podemos argumentar que, se não é possível dissociar o “conteúdo” da “forma” e que a estrutura de filme policial pode ser um empecilho para se realizar um “filme de fato político”, também há que se colocar que é problemático abstrair do filme o seu conteúdo, analisando apenas sua forma. Se em *Ação entre amigos* temos um filme policial, temos também um filme no qual a tortura perpetrada pelo regime militar é o eixo a partir do qual se estrutura a narrativa e, dessa maneira, mesmo dentro dos limites do gênero, o filme consegue instaurar o “dissenso”, como disse Oricchio (1998) em sua primeira análise, e incomodar ao articular passado e presente, deixando patentes questões não dirimidas.

O cineasta Beto Brant, nascido em 1964, não faz parte da mesma geração que a de seus personagens, sendo a sua própria experiência a de conhecer o passado a partir do presente. Nesse processo de desvendar o passado o “mediador” foi, além do roteirista Marçal Aquino – que, segundo Brant (apud Nagib, 2002, p. 123), teve muitos amigos que participaram da luta armada – o ator Wolney de Assis, que fora professor de teatro de Brant e interpretou o “matador veterano” Alfredão em *Os matadores*. De acordo com o que relata o cineasta a Pedro Butcher (1998), Wolney de Assis foi militante da Aliança Libertadora Nacional (ALN) e o ajudou a ter uma percepção mais próxima daquilo que não viveu:

Foi quando o assunto ganhou para mim uma tridimensionalidade. Antes era uma coisa distanciada, como a lembrança de uma tia que ia lá na casa dos meus pais queimar livros, ou de parentes que saíram do país. Mas eram apenas militantes que não se envolveram na luta armada. O relato pessoal do Wolney me interessou. Ele contava a atmosfera de paranóia da época, a paixão da militância, a perspectiva da captura ou da morte e a utopia que estava ruindo. (BRANT apud BUTCHER, 1998, p.2B).

Para a preparação e o ensaio dos atores, Brant declara a Nagib (2002, p.123-124) que recorreu também a livros, como *Viagem à luta armada*, de Carlos Eugênio Paz, *Os Carbonários*, de Alfredo Sirkis, *Batismo de sangue*, de Frei Betto, bem como ao filme de Lúcia Murat *Que bom te ver viva*, além dos “documentários de Renato Tapajós” – ele não cita os títulos mas podemos presumir que se refere especialmente a *Em nome da segurança nacional*, que conforme mencionamos na nota n.85, faz referência à morte de Aurora Maria

Nascimento Furtado, torturada com a “coroa de cristo”, como foi a personagem Lúcia de *Ação entre amigos*.

Em análises sobre o “Cinema da Retomada”, muito se comentou sobre uma característica comum a vários dos filmes dos anos 1990 que é o fato de, literal ou metaforicamente, serem falados em inglês e apresentarem recorrência de personagens estrangeiros, alguns dos quais atuavam como intermediários na abordagem da história do Brasil.⁹⁸ Em relação ao tema que aqui nos compete, a abordagem da ditadura militar brasileira, *O que é isso, companheiro?* é um exemplo dessa tendência. Ele foi um dos primeiros filmes brasileiros realizados em coprodução com uma grande produtora norte-americana, mediante o acionamento do Art.3º da Lei do Audiovisual. A *Columbia Pictures*, valendo-se do incentivo fiscal, foi responsável por quase um terço de seu orçamento acima da média das produções da época.⁹⁹ Buscando a aceitação de um público eclético, adotou-se uma perspectiva de pretensa “neutralidade” em que se mostra que os dois lados tinham suas razões, tornando equivalentes torturados e torturadores e promovendo, assim, uma conciliação com a ditadura. Sai engrandecida somente a figura do embaixador norte-americano que mesmo em situação adversa mantém a postura elegante do representante de uma nação desenvolvida, com atitudes ponderadas, interagindo educadamente e compartilhando seus conhecimentos com seus sequestradores caracterizados como jovens ignorantes das questões mundiais. O ator que o interpreta é efetivamente um norte-americano, sendo muitas das cenas construídas com diálogos em inglês. Além disso, esse personagem tem falas em voz *over*, nas quais pode expressar seus pensamentos e assumir,

⁹⁸ Alguns dos filmes brasileiros da década que costumam ser citados como parte dessa tendência são: *A grande arte* (Walter Salles, 1991); *Carlota Joaquina* (Carla Camurati, 1995); *O Quatrilho* (Fábio Barreto, 1995); *Jenipapo* (Monique Gardenberg, 1996); *O monge e a filha do carrasco* (Walter Lima Jr, 1996); *For All – O trampolim da vitória* (Buza Ferraz e Luiz Carlos Lacerda, 1997); *O que é isso, Companheiro?* (Bruno Barreto, 1997); *Bela Donna* (Fábio Barreto, 1998); *Bossa Nova* (Bruno Barreto, 1999); *Hans Staden* (Luiz Alberto Pereira, 1999); *Oriundi* (Ricardo Bravo, 1999). O historiador Alcides Freire Ramos (2007) analisa a partir dessa perspectiva os filmes *Carlota Joaquina*; *O Quatrilho*; *Terra estrangeira*; *Jenipapo* e *O que é isso, Companheiro?*. Luiz Zanin Oricchio (2003); Mária do Rosário Caetano (2007); Melina Marson (2006) e Tânia Pellegrini (2008) são outros autores que abordam essa questão que esteve em pauta nos debates da crítica cinematográfica da época.

⁹⁹ Conforme mencionamos anteriormente, *O que é isso, companheiro?* captou R\$ 3.836.049,62 por meio das leis de incentivo fiscal federais. De acordo com dados obtidos no *Sistema Integrado das Áreas Finalísticas – SIF*: consulta de projetos audiovisuais da Ancine (2010), desse total, R\$ 1.115.668,00 foi captado mediante o uso do art.3º da lei do audiovisual.

de certa forma, a posição de narrador, fazendo a caracterização de seus sequestradores. Esses aspectos, juntamente com a abordagem superficial da História do Brasil¹⁰⁰, caracterizam o que Tânia Pellegrini (2008) denominou de busca por uma *desidentificação*, ou seja, o engendramento de uma construção fílmica que procura se inserir num mercado de cinema globalizado a partir do afastamento dos traços que demarcam a “identidade nacional” brasileira. Foi com essa abordagem que o filme de Bruno Barreto conseguiu alcançar um público amplo, figurando entre as quatro maiores bilheterias do ano de 1997 – 321.450 espectadores, quase dez vezes mais do que *Ação entre amigos* – e obter boa receptividade nos Estados Unidos¹⁰¹, conseguindo inclusive a indicação para o Oscar de 1998.

Ação entre amigos, por sua vez, foi valorizado pela interlocução que faz com a realidade brasileira. No verbete “Beto Brant” do dicionário de cineastas estreantes da revista de cinema *Contracampo* n.52 (2003), Luiz Carlos Oliveira Jr. ressaltava como marca dos três primeiros filmes do cineasta uma “clivagem histórico-geográfica que privilegia assuntos bem próprios da realidade brasileira” (OLIVEIRA JR., *Contracampo* n.52, 2003). E em sua análise de *Ação entre amigos*, sintomaticamente intitulada “Corpo a corpo com o Brasil”, o crítico José Geraldo Couto elogia justamente essa questão:

Beto Brant faz em *Ação entre amigos* seus personagens interagirem com a geografia e a cultura do interior de Minas (a maior parte do filme foi rodada em Camanducaia). A utilização dramática da topografia (sobretudo nas cenas finais) e do modo de vida (vide a briga de galo e o jogo de sinuca) da região enriquece o filme e lhe confere uma vitalidade que costuma estar ausente no nosso cinema. É esse corpo a corpo com a paisagem e o homem do Brasil que o cinema de Beto Brant tem de melhor a oferecer. (COUTO, 1998, p.10).

¹⁰⁰ Um dado adicional: a responsabilidade de tratar da história do país é de tal forma negligenciada em *O que é isso, companheiro?* que se apresenta um erro já no texto que introduz o filme, informando que o AI-5 foi decretado pela junta militar. Quando a ação de sequestro do embaixador norte-americano foi realizada, em setembro de 1969, realmente o Brasil era governado por uma junta militar. No entanto, quem decretou o AI-5 foi o presidente Costa e Silva que governava o país em dezembro de 1968. Voltaremos a esse filme no capítulo 4.

¹⁰¹ De acordo com Simis e Pellegrini (1998), exibido nos Estados Unidos sob o título *Four days in September*, *O que é isso, companheiro?* obteve menções favoráveis em 11 publicações norte-americanas. E, segundo Fazio (2003, p.91), pesquisas realizadas pela distribuidora Miramax nas portas dos cinemas estadunidenses apontaram que 75% consideraram o filme “excelente”.

Pode-se questionar se a maneira como *Ação entre amigos* faz o “corpo a corpo com o Brasil”, utilizando-se dos recursos do cinema de gênero e da exploração de aspectos exóticos da cultura brasileira, como as rinhas de galo, não seria também uma forma de atender ao mercado de cinema globalizado. Essa discussão é complexa e já seria tema para outro trabalho.

3 DIREITA NAS TELAS

3.1 Panorâmica

3.1.1 O golpe não apenas militar

Os filmes que tematizam a ditadura militar transmitem, por vezes, a impressão de que os militares e agentes dos órgãos de segurança são homens essencialmente maus que, por características intrínsecas, agem com truculência e crueldade contra suas vítimas. Torcer contra eles, é, então, uma decisão moral, pois se trata de se opor à personificação do arbítrio, da força autoritária e violenta que esmaga os indivíduos e oprime a sociedade civil como um todo. Poucos são os filmes que apresentam o ideário que referendou a ação desses “vilões” ou que trazem elementos para compreender por que e como tais personagens foram alçados a posições poder.

Jango, filme de Silvio Tendler lançado no ocaso do regime militar (1984), é a obra fílmica que apresenta uma interpretação mais abrangente e fundamentada a respeito do golpe que depôs o presidente João Goulart, suas causas, pressupostos e consequências. Acompanhando a trajetória política de Jango, o filme aborda os anos de história do Brasil que precedem e sucedem ao golpe civil-militar de 1964. Sua argumentação fornece contextualização histórica, inserindo o Brasil na conjuntura mundial e da América Latina, expondo as condições sócio-históricas e políticas que envolvem a ditadura militar. É um documentário que não se acanha em tecer interpretações, adjetivar fatos ou personagens e conduzir a narrativa através de voz *over* imbuída de autoridade e conhecimento. É, assim, um documentário “expositivo”, de acordo com a categorização de Bill Nichols (1991, 2005), pois arroga-se de função informativa e estrutura-se por meio de uma lógica argumentativa, dirigindo-se diretamente ao espectador por meio de comentário verbal, em voz-over, que se coloca acima dos acontecimentos do mundo histórico, julgando-os a partir de uma posição distanciada e bem embasada. A montagem das imagens e entrevistas tem característica de uma “montagem de evidência” cujo intuito é manter a continuidade do argumento.

O argumento central que emerge de *Jango* é o de que o golpe contra o presidente João Goulart não foi consequência de acontecimentos pontuais ocorridos em 1964, mas já estava sendo gestado anos antes: e não só desde 1961 quando tentou-se impedir a posse de Jango após a renúncia de Jânio, mas desde 1954 quando forças conservadoras eram contrárias aos benefícios concedidos a trabalhadores durante o último governo de Getúlio Vargas, no qual Jango foi Ministro do Trabalho e concedeu aumento de 100% ao salário mínimo.

Para fundamentar esse argumento, o documentário vale-se de depoimentos como o do General Muricy que afirma que a “luta ideológica” vinha desde os tempos em que João Goulart era Ministro do Trabalho de Vargas e os coronéis que temiam pela “esquerdização” do país alertaram seus superiores, os generais, através de um Manifesto redigido por Golbery – um dos principais artífices do golpe de 1964. Os militares, conforme explica o filme, uniam-se em torno da ideologia da Escola Superior de Guerra, formada em 1950 nos moldes do *War College* norte-americano, que se fundamentava no conceito de “Segurança e Desenvolvimento”. Após a frustrada tentativa de impedir a posse de Jango em 1961, os militares golpistas conseguiram, em 1964, arregimentar militares legalistas propalando a ideia de que o presidente estaria preparando um golpe – para o que o exaltado Comício de Jango em defesa das reformas de base no dia 13 de março colaborou¹⁰². De modo que, conforme propõe o filme:

1964 fechava o ciclo dos coronéis de 54. Desta vez eles estavam unidos e tinham um programa. Os conceitos forjados na Escola Superior de Guerra substituíam a justiça social pelo desenvolvimento e a democracia pela segurança.

Jango também explicita que os militares não estavam sozinhos contra João Goulart. Os governadores Magalhães Pinto, de Minas Gerais, Carlos Lacerda, da Guanabara, e Adhemar de Barros, de São Paulo, conspiravam contra o Presidente, sendo que os dois últimos recebiam recursos diretamente dos Estados Unidos para suas administrações. O

¹⁰² O general Muricy conta no filme que os militares enxergaram o Comício da Central “quase como um acinte, uma bofetada no Exército”. Um grupo de militares estaria se organizando para uma ação violenta contra o comício, mas, em acordo com Costa e Silva e Castelo Branco, Muricy dissuadiu esse grupo de militares, entendendo que a realização do Comício seria importante para levar os militares legalistas a aderir aos golpistas contra Jango.

IBAD (Instituto Brasileiro de Ação Democrática) realizou grandes investimentos na campanha eleitoral de 1962 para eleger seus candidatos à Câmara Federal e governos estaduais. A direita parlamentar, reunida em torno da “Ação Democrática Parlamentar” – que conforme afirma a socióloga Maria Vitória Benevides em entrevista no filme “de ação democrática pouco ou nada tinha” – mobilizava-se contra as reformas de base propostas pelo governo, fomentando conflitos no Congresso na defesa de seus interesses econômicos. O IPES (Instituto de Pesquisas e Estudos Sociais), fundado em 1961, empenhava-se na propaganda ideológica e política contra o governo. Em seu filme de apresentação, esse instituto conclama a elite a agir antes que seja tarde:

[...] Nós, os intelectuais, nós os dirigentes de empresas, nós, os homens com responsabilidade de comando, nós, que acreditamos na democracia e no regime da livre iniciativa, não podemos ficar omissos enquanto a situação se agrava dia a dia. A omissão é um crime. [...] E é justamente para coordenar o pensamento e a ação de todos aqueles que não querem ficar de braços cruzados diante da catástrofe que nos ameaça, que é necessário criarmos um organismo novo [...] Temos uma finalidade básica: evitar que a difícil situação que o país atravessa venha a comprometer nossas instituições democráticas e tradições cristãs. [...] Mas o IPES não pode ficar em palavras. É preciso agir.¹⁰³

Os trabalhadores rurais e urbanos, os militares de baixa patente e os estudantes entravam no cenário político e protagonizavam as lutas pelas reformas de base. O medo de que tal processo pudesse levar a uma verdadeira democratização política e social, levou os setores de direita a articularem-se para um golpe em nome da democracia – democracia esta concebida pelos liberais-conservadores da época de forma bastante restrita e permeada de elitismo, conforme se depreende das palavras do filme de propaganda do IPES defendendo a atuação política não como prerrogativa comum e universal, mas como atribuição dos homens aptos ao comando.

Em *Jango*, portanto, o golpe não é apresentado como fato imposto abruptamente pela força dos militares, mas como decorrente de um movimento político amplo que contava com apoio e participação de civis. O depoimento do Major-Brigadeiro Francisco

¹⁰³ Trecho do filme *O que é o IPES* apresentado em *Jango*. Sobre os filmes de propaganda do IPES (e do CPC) ver dissertação de Cardenuto Filho (2008). Especificamente sobre este filme ver a análise de Cardenuto Filho (2008, p. 228-230).

Teixeira, cassado em 1964, corrobora para o argumento de que as Forças Armadas não agiram sozinhas:

A tendência das Forças Armadas é a intervenção porque o hábito no Brasil é os conflitos sociais serem dirimidos pela intervenção das Forças Armadas. Então, são as próprias forças políticas participantes destes conflitos que convidam as Forças Armadas a participar [...]

O filme demonstra o respaldo social aos golpistas, visibilidade na “Marcha da Família com Deus pela Liberdade” ocorrida em São Paulo pouco antes do golpe, com apoio do governo do estado e de setores da Igreja; na marcha análoga ocorrida no Rio de Janeiro após a vitória do golpe, em 2 de abril; e nas contribuições arrecadadas com a campanha “Dê Ouro para o Bem do Brasil” logo após o golpe.

O apoio dos Estados Unidos também faz parte da argumentação tecida pelo filme, que aborda os contatos estabelecidos pelos governadores Carlos Lacerda e Adhemar de Barros com Washington; a visita do midiático Padre de Hollywood, Patrick Peyton, mobilizando a população em torno de uma cruzada católica anticomunista com o lema “A Família que Reza Unida Permanece Unida”; e a *Operação Brother Sam* que previa apoio militar aos golpistas.

Além da interpretação sobre os acontecimentos que culminaram em abril de 1964, *Jango* não se encerra com o golpe e aborda também suas consequências políticas, econômicas e sociais. O discurso de posse do marechal Castelo Branco, prometendo cumprir “com honra e lealdade a Constituição do Brasil” e devolver o poder a um presidente eleito em 31 de janeiro de 1966, é desmentido pelos fatos subsequentes que sinalizam o arbítrio que caracterizaria os vinte anos seguintes. O documentário de Tandler traça um panorama dos anos de 1964 a 1976, quando da morte de João Goulart, situando o Brasil no contexto sócio-histórico internacional e, inclusive, lançando um breve foco de luz à obscura Operação Condor, articulação estabelecida entre as ditaduras do Cone Sul “com o objetivo de impedir qualquer ação política de oposição no continente”, conforme afirma o narrador de *Jango*.

3.1.2 A Operação Condor e outras vozes da direita

A Operação Condor é o tema central do documentário *Condor*, de Roberto Mader, que, mais de vinte anos depois de *Jango*, investiga a ação conjunta dos regimes militares da América Latina para combater seus opositores nos anos 1970. Vozes da direita são ouvidas por meio dos depoimentos do coronel Jarbas Passarinho, ex-ministro de três governos militares brasileiros; do general Manuel Contreras, chefe da DINA (Direção de Inteligência Nacional), polícia secreta chilena; de Augusto Pinochet Hiriart, filho do ditador chileno Augusto Pinochet; e de membros da *Asociación Unidad Argentina* – AUNAR, defensores das operações de combate à “subversão terrorista”.

Jarbas Passarinho assume: “Nós derrubamos um presidente que, embora fosse vice, mas foi votado” e busca justificar, o que entende como sendo efetivamente um golpe de Estado, a partir da ideia de que havia um risco de golpe da parte de Jango e seus aliados: “Vamos almoçá-los antes que eles nos jantem”.

Nas declarações dos membros da AUNAR estão presentes diversos elementos para a compreensão do ideário que referendou a repressão, tais como: nacionalismo exacerbado, manifesto na defesa intransigente da “gloriosa história” e dos “próceres” argentinos; justificativa do combate à “subversão” a partir do argumento da necessidade de conter o avanço do comunismo, situando a Argentina no contexto da Guerra Fria e expondo um temor frente a exemplos como Cuba, Angola, Congo e Etiópia; associação direta entre a contestação política e a contestação comportamental da juventude, como questões a serem combatidas em favor da manutenção da ordem. Sobre essa última questão destaca-se um dos relatos:

Tenho um irmão desaparecido. Tenho um irmão que lutou do outro lado. Rapaz inteligente, o mais moço. Um dia aconteceu isso, mudou. E falava muito comigo. A mudança estava psicológica e fundamentalmente orientada ao ódio ao pai. Era romper com a hierarquia, romper com a autoridade, romper contra o que está estabelecido. Era fanatismo mais ódio. E temos a braguilha aberta.

– Sexo livre, outro membro da AUNAR complementa.

Os argumentos do filho de Pinochet e do chefe da polícia política chilena, Manuel Contreras, tentam justificar os atos de violência praticados pelos órgãos de repressão alegando existir uma “guerra subversiva” que precisava ser combatida. Depoimentos de

“especialistas” – jornalistas e o autor do livro “Os anos do Condor”, John Dinges –, por seu turno, chamam a atenção para a influência dos Estados Unidos e da Doutrina de Segurança Nacional no entendimento de que era necessário extirpar as ameaças comunistas a qualquer custo. O depoimento do ex-secretário de Estado dos EUA, Henry Kissinger, deixa implícita a aceitação de práticas violadoras dos direitos humanos ao afirmar que a moralidade do Estado é diferente da moralidade das relações humanas e que “às vezes, líderes de Estado têm que optar entre males”.

O documentário *Tempo de resistência*, também faz referência à ideologia de direita que esteve na base do golpe e da ditadura militar brasileira. Embora não se aprofunde especificamente nessa questão, trata da instauração do regime militar como uma reação dos setores conservadores no sentido de impedir os avanços sociais propostos pelas reformas de base; menciona o apoio das classes médias e setores estudantis de direita ao golpe de 1º de abril de 1964 e toca num ponto raramente abordado por outros filmes: os grupos paramilitares de extrema direita, como TFP (Tradição, Família e Propriedade) e o famigerado CCC (Comando de Caça aos Comunistas), trazendo, inclusive, o depoimento de um simpatizante do CCC em Ribeirão Preto. Nas palavras deste indivíduo, José Eduardo Veludo:

Nós aqui em Ribeirão, na Faculdade de Medicina, tínhamos um ideal de direita... [corrige] direita próxima do centro, e havia a necessidade de radicalizar um pouquinho a direita para contrabalançar o radicalismo que existia de esquerda. E nós aproveitamos a sigla CCC para blefar com a esquerda, para eles pensarem que nós tínhamos total e irrestrito apoio do CCC lá em São Paulo.

Os documentários parecem ter maior facilidade em tecer interpretações fundamentadas histórica, política e socialmente, indo além do julgamento moral sobre as ações de indivíduos específicos. Em vários dos filmes de ficção sobre a ditadura, especialmente os lançados em anos recentes, constata-se o que Ismail Xavier observou ao analisar os limites do cinema político que se vale de fórmulas cinematográficas tradicionais, isto é, a construção de uma “polaridade que opõe regime criminoso e vítimas inocentes sem especificar os termos do conflito” (XAVIER, 1993b, p.120). Nesses filmes, a

caracterização dos opressores é rasa e baseada no caráter pessoal dos personagens pois “o pressuposto é de que o Mal não se explica, mas se desenha na aparência” (XAVIER, 1993b, p.121).

Cabe observar que também os documentários podem “desenhar uma imagem do Mal”, como é o caso de *Cidadão Boilesen* que se concentra na figura de Henning Albert Boilesen, tentando construir um perfil psicológico que explique suas ações. O documentário dedica grande espaço à investigação da personalidade do simpático empresário dinamarquês que não só colaborava com a OBAN¹⁰⁴ por meio de recursos da própria empresa e arrendações junto a outros empresários, mas se dispunha a assistir às sessões de tortura, sendo a ele creditada a introdução de um novo instrumento para desferir choques elétricos, conhecido como “pianola Boilesen”. Um perfil positivo do empresário é entremeado ao desvendamento de suas ações obscuras e à investigação de seu passado desde a infância na Dinamarca, trazendo, por exemplo, por meio de uma anotação escrita por professores em sua ficha escolar, a informação de que quando garoto ele já demonstrava sentir prazer ao ver colegas sendo castigados. Entretanto, mesmo com a ênfase na explicação psicológica do comportamento de um indivíduo com tendências sádicas intrínsecas à sua personalidade, esse documentário promove uma importante contextualização dos acontecimentos e expõe as motivações políticas dos empresários para o financiamento da repressão, deixando claro que Boilesen não era um caso isolado. O depoimento do psicólogo dinamarquês afirmando que o regime ditatorial brasileiro foi um “banquete para seus [de Boilesen] instintos mais malignos” permitindo que Boilesen fizesse “coisas que ele nunca faria na Dinamarca”, agrega-se a outros depoimentos – tanto de pessoas ligadas aos órgãos repressivos quanto de opositores – que explicitam que esse empresário foi, por suas características pessoais, a face mais visível de uma aliança política e econômica entre empresários e militares para o combate das “ameaças” de esquerda, aliança esta selada já em 1964 na conjuntura do golpe civil-militar.

¹⁰⁴ Operação Bandeirantes, agência de repressão aos opositores do regime militar com sede na Rua Tutóia, em São Paulo. Embora não vinculada oficialmente ao II Exército, contava com membros das Forças Armadas e das Forças Auxiliares (Polícia Civil, Polícia Federal, Força Pública). A estrutura e o *modus operandi* da OBAN serviram de modelo nos anos 1970 para a implantação, em vários estados do país, dos DOI-CODIs, organismos oficiais providos com verbas regulares e sob o comando de um oficial do Exército.

No que diz respeito aos filmes de ficção, há aqueles que não aderem à consagrada fórmula de personificação do Mal ou filmes que, mesmo dentro do esquema maniqueísta típico dos gêneros cinematográficos tradicionais, trazem mais elementos para a caracterização das motivações ideológicas e políticas de seus “vilões”, conforme veremos a seguir.

3.1.3 A “utopia autoritária” e a Doutrina de Segurança Nacional: em defesa da ordem e a democracia à reboque

Em *Primeiro de abril, Brasil* temos uma abordagem peculiar, a partir do humor, do ideário desfilado pelas “Marchas da Família com Deus pela Liberdade”. Dona Leopoldina, responsável por um pensionato de moças, e duas de suas inquilinas representam as mulheres que protagonizaram aquelas marchas, propalando o anticomunismo e o antipopulismo e clamando por uma intervenção militar “redentora” para salvaguardar a ordem e o *status quo*. Assim elas comemoram o golpe de 1964:

Leopoldina: Agora sim dá gosto botar filho neste Brasil! Agora sim, vocês jovens, podem pensar num futuro.

Reni: É! Agora dá pra fazer planos! Carreira, família, sucesso.

Maria Angélica: Plano de vida! Agora sim! Com ordem e com segurança! [estremece] Ah... Leopoldina... Vou receber... eu sei, bendito seja, bendito seja... [em transe]¹⁰⁵ A Hierarquia e a Disciplina são a Base Institucional das Forças Armadas. Nossos guardiões, nossa defesa, nossa segurança. [...] Confiar e cegamente obedecer. Esse é o Princípio da Ordem e da Paz. Obedecer. Acabou-se a baderna. Greves, passeatas, comícios, assembleias, discussões, conversas. Acabou-se a anarquia. Obedecer. Abram as janelas, donzelas. Alegria! Alegria! Que um novo sol vai entrar.

Na fala das personagens transparece uma crença no que Maria Celina D’Araújo, Gláucio Soares e Celso Castro denominaram de “utopia autoritária”, entendida como “a ideia de que os militares eram, naquele momento, superiores aos civis em questões como patriotismo, conhecimento da realidade brasileira e retidão moral” (D’ARAÚJO et.al, 1994, p.9 *apud* FICO, 2004a, p.112). Dona Leopoldina, após expor seu temor com relação aos

¹⁰⁵ Apesar de católica fervorosa Maria Angélica costuma entrar em transe místico, incorporando “espíritos”.

comunistas, afirma: “me sinto segura perto de farda. Porque eles são fortes, sabem das coisas, dizem e mandam”. Esse tipo de perspectiva tem como ideologia subjacente a Doutrina de Segurança Nacional que, conforme afirma a jornalista Mónica González em *Condor*, converte “os militares na única trincheira possível que pode salvar o continente do comunismo”.¹⁰⁶

Em *Kuarup* o coronel Ibiratinga encarna a “utopia autoritária”, arrogando às Forças Armadas a tarefa de curar a “alma enferma” de nossa “Pátria”. Na perspectiva dele:

Não se faz um país grande sem um Deus sadio. Em 1961, com a perversidade da encíclica *Mater et Magistra*¹⁰⁷, o Vaticano abriu caminho para uma igreja subversiva. Nós das Forças Armadas tivemos que assumir o que existe de santo e grave.

As matrizes de sua ideologia, entretanto, não estão vinculadas ao contexto imediato de 1964, mas têm raízes mais remotas, desde os tempos em que ele era “Camisa Verde”, ou seja, integralista. Conjugando convicções religiosas e políticas, Ibiratinga é um anticomunista ferrenho e desde 1954, quando era major, tentava conter a “ameaça comunista” infiltrando-se em segredos de confessionário para conseguir nomes, endereços e planos de potenciais “subversivos”. Considera que o Brasil ao mandar seus hereges para a Inquisição de Portugal no século XVI perdeu uma grande oportunidade de construir o “arcabouço de ferro dos grandes países”, oportunidade que ele parece reencontrar ao perseguir e torturar os “subversivos” após o golpe de 1964; fundamentando-se em seus ideais religiosos e também em ideias caras à Doutrina de Segurança Nacional, conforme vislumbra-se pela seguinte fala dirigida ao ex-padre Nando, ligado aos movimentos camponeses:

Sr. Nando, nós criamos um fato histórico e irreversível: o Brasil Capitalista e a defesa desse Brasil nos dá todos os direitos. Ou o senhor

¹⁰⁶ Carlos Fico entende que “Talvez possamos dizer que a ‘utopia autoritária’ seja uma forma menos elaborada e intelectualmente diluída da doutrina [de segurança nacional]” (FICO, 2004b, p.38). Para este autor (2004a; 2004b) a “utopia autoritária” – que traz elementos do pensamento autoritário e do anticomunismo presentes no Brasil há longa data – foi o “cimento ideológico” que referendou as ações da ditadura militar no Brasil, mais até do que a “doutrina de segurança nacional” que, para ele, tem sido supervalorizada como elemento sistematizador, sem levar em conta a diversidade dos meios militares.

¹⁰⁷ *Mater et Magistra* (Mãe e Mestra) é a Carta-Encíclica do Papa João XXIII concernente à “Evolução da questão social à luz da doutrina cristã”. Disponível em: <http://www.vatican.va/holy_father/john_xxiii/encyclicals/documents/hf_j-xxiii_enc_15051961_mater_po.html>. Acesso em: 20 jul. 2010.

compreende isso ou será um estrangeiro no seu próprio país.

A Doutrina de Segurança Nacional é colocada em questão no denso média-metragem de Renato Tapajós *Em nome da segurança nacional*. Tendo como eixo central filmagens do Tribunal Tiradentes (organizado pela Comissão Justiça e Paz em maio de 1983 para julgar simbolicamente a Lei de Segurança Nacional – LSN), o filme discute não apenas a LSN mas também a doutrina que a orienta e suas consequências para a sociedade brasileira. Cartelas com o texto da lei, cenas ficcionais sintetizadoras do medo vivido pela população sob a LSN e imagens de arquivo que contextualizam o golpe de 1964 e a ditadura, imbricam-se aos depoimentos de representantes de diversos setores da sociedade atingidos pela lei: jornalistas; estudantes; trabalhadores; camponeses; ex-presos políticos torturados e parentes de mortos e “desaparecidos”. São apresentadas as origens e os pressupostos da Doutrina de Segurança Nacional (DSN) implementada no Brasil através da LSN em sua versão instaurada pelo Decreto-Lei 898 de 29 de setembro de 1969 que, em nome do combate à “guerra revolucionária”, permitiu perseguições, tortura e o assassinato das vozes discordantes, consideradas influenciadas pelo comunismo internacional e, portanto, “inimigos internos” da sociedade brasileira. Não pressupõe distinção entre civis e militares, pois “todo cidadão é combatente porque toda a atividade humana é guerra”, conforme assevera o advogado de “defesa” da LSN no Tribunal Tiradentes. O documentário explica os princípios da DSN, introduzida no Brasil por oficiais brasileiros que, após o fim da Segunda Guerra Mundial, fundaram a Escola Superior de Guerra, inspirada na *National War College* estadunidense:

De acordo com a Doutrina de Segurança Nacional, o mundo está dividido em dois blocos. De um lado a civilização ocidental, cristã e capitalista, liderada pelos Estados Unidos. De outro, o materialismo ateu e comunista, liderado pela União Soviética. Dentro deste mundo dividido, o destino do Brasil está irrevogavelmente subordinado à liderança dos Estados Unidos. Internamente isso significa que se trata de uma guerra contra todos os cidadãos que não aceitam essa ideia. São eles os inimigos, são eles o obstáculo para que a nação alcance seus objetivos nacionais.

No Tribunal Tiradentes, o advogado de acusação da LSN alerta os jurados da necessidade de se estabelecer a conexão entre essa lei e o sistema econômico que vigorou

no Brasil ao longo dos anos 1970, utilizando o “milagre econômico” e a construção do “Brasil Grande” como justificativa para “se impedir a classe trabalhadora de se afirmar; de se garrotear os salários das pessoas” e se obstar o direito de expressão política dos diversos setores da sociedade brasileira.

Em nome da segurança nacional, irônica e sintomaticamente, foi interditado em nome da segurança nacional. Segundo Inimá Simões (1999, p.241), a diretora da DCDP, Solange Hernandez, proibiu a circulação do filme, entendendo que: “a narrativa fílmica em questão exterioriza temática contrária à segurança nacional, ao regime representativo e democrático e à ordem pública”. Importante salientar que tal interdição ocorre em 20 de junho de 1984, após a Lei de Anistia, em plena “transição democrática” e após a ampla manifestação popular pelas eleições “Diretas Já”. O filme de Tapajós não foi liberado nem mesmo pelo CSC que costumava ser mais flexível e liberar filmes interditados pela DCDP: em 22 de novembro de 1984 – às vésperas da eleição, indireta, do civil Tancredo Neves para a Presidência da República, que encerraria definitivamente o regime militar – o CSC manteve, por nove votos a quatro, a decisão de interdição. Segundo notícia do *Jornal do Brasil*¹⁰⁸, houve interferência do Ministro da Justiça Ibrahim Abi-Ackel para que os membros do conselho votassem contra a liberação do filme. Segundo Simões (1999, p. 243), *Em nome da segurança nacional* só foi liberado após a posse de José Sarney e com corte das cenas em que rápidas imagens de tortura imbricam-se a imagens de arquivo de desfiles militares.

A DSN foi objeto de sátira em *Casseta & Planeta – A taça do mundo é nossa* numa sequência de desconstrução paródica dos cinejornais da ditadura. A locução “oficial” em *off* descreve, à sua maneira, as manifestações populares contra a ditadura:

Sem a presença de autoridades civis, militares e eclesiásticas, foi realizada no Rio de Janeiro uma manifestação de baderneiros que querem, a qualquer custo, impingir suas ideologias exóticas estranhas à nossa sociedade...

Enquanto são apresentadas imagens dos manifestantes sendo agredidos por policiais militares, a voz *over* prossegue: “Felizmente, nossas autoridades policiais chegaram a

¹⁰⁸ CONSELHO de Censura nega liberação a documentário sobre Segurança Nacional. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 23 nov.1984.

tempo de garantir a índole pacífica do povo brasileiro”.

É interessante notar o vocabulário de direita presente nas falas de personagens defensores do regime militar. “Baderna”, “bagunça”, “desordem” e derivados são termos recorrentes para designar de forma condenatória a atividade política da população. Baderna é a palavra utilizada por Dr. Athos Brazil, o médico colaborador dos órgãos de repressão, para condenar as atividades políticas de sua filha, militante de esquerda. Em *Banana Split*, Dr. Gustavo, empresário e operador da bolsa de valores, trava o seguinte diálogo com seu filho Ted, no início do ano de 1964:

Gustavo: Não quer estudar, não quer trabalhar na firma comigo, a bolsa é uma opção e tem que ser já, antes que os comunistas tomem de vez o poder!

Ted: O senhor vê comunista em todo lugar, né?

Gustavo: Você não vê o que tá acontecendo? Greve todo dia, essa desordem toda... Vai levar o país pra onde? Jango, Brizola, Arraes, eles que se cuidem, os militares estão atentos...

Em *Kuarup*, um tenente que faz parte das tropas que tomam as ruas de Recife em 1º de abril de 1964 dá voz de prisão a Manuel Tropeiro, líder camponês, que questiona: “Preso por que? Já começou a ditadura?” ao que o tenente retruca: “Já acabou a bagunça!”.

Alguns filmes chamam a atenção para a maneira pela qual, sob a mediação dos princípios de ordem e segurança, um discurso de defesa da democracia conjuga-se paradoxalmente à repressão e à violência contra os opositores do regime.

Corpo em delito evidencia essa questão por meio do personagem Coronel, anteriormente Major, que enaltece em nome do “regime democrático” os serviços de falsificação de laudos de mortos sob tortura realizados por médicos do IML (Instituto Médico Legal): “É fundamental para a ordem e a segurança do nosso regime democrático o trabalho de apoio técnico e científico desenvolvido pelos senhores aqui”.

Em *Tanga* (*Deu no New York Times?*) a “democracia” dos ditadores é satirizada. O ditador Herr Walkyria Von Mariemblau, que governa a subdesenvolvida ilha de Tanga há trinta e sete anos, resolve “decretar a democracia” quando se vê diante de uma ameaça de insurreição popular. É interessante acompanhar os diálogos da cena, que traduz de forma burlesca o ideário político subjacente à ditadura militar:

Herr Walkyria: Tanganeses! Trabalhadores de Tanga! Convoquei-os à

praça pública [na verdade o povo veio até a praça em protesto] para anunciar que acaba de ser decretada a democracia. Aqui está, assinada por mim. Fica decretada a democracia em todo território nacional a partir da 0h de amanhã.

Povo: E se a gente não quiser essa democracia?

Herr Walkyria: Pois terás os seus direitos políticos cassados por dez anos! O decreto é taxativo. Quem contestar a democracia não terá sequer direito a *habeas corpus*. A imprensa continuará sob censura democrática. E prestem atenção: se forem se queixar ao papa, serão acusados de denegrir a imagem da democracia no exterior: pena de 50 a 150 anos, está claro?

Povo: Nós mesmo queremos escolher a democracia!

Herr Walkyria: O povo não está preparado para escolher a democracia, por isso ela será decretada indiretamente. Faltam três segundos para a 0h: três, dois, um. Viva a democracia!!

3.1.4 Personagens de direita: presença esmaecida ao longo dos anos

Observa-se que nos filmes lançados em anos recentes (anos 1990 e 2000) a direita tem tido uma presença mais discreta nas telas, sendo a ditadura apresentada, geralmente, como um poder opressor sem conexão com as contradições sociais e com o processo histórico. Não por acaso o enfoque desses filmes privilegia a abordagem dos chamados “anos de chumbo” – ápice do recrudescimento do regime militar, que vai da instauração do AI-5 em dezembro de 1968 até a aniquilação da chamada Guerrilha do Araguaia em 1974 – esquivando-se de adentrar na discussão a respeito de como se chegou a esse regime e de como se saiu dele.

Em *Zuzu Angel* tem-se uma referência sutil aos civis que colaboravam financeiramente com os órgãos de repressão numa frase, que quase passa despercebida para o espectador, proferida por Zuzu ao representante da Anistia Internacional: “Os assassinos têm que ser presos, julgados, condenados. E as pessoas que financiam a repressão também. Não vou descansar enquanto isso não acontecer”. Há também um padre que diz à estilista que o que se fala sobre a tortura é exagero, produto da “propaganda comunista” e defende “choques levesinhos” contra os rapazes que “escolheram o caminho da violência”. Zuzu lhe responde que ele “não representa o pensamento da Igreja brasileira, que nunca apoiou a tortura”. *Batismo de sangue* e *O que é isso, companheiro?* apresentam personagens civis

que colaboram com as forças da repressão denunciando os militantes de esquerda. Em *Batismo de sangue*, ademais, há um cardeal que não se mobiliza para retirar os frades da prisão mesmo sabendo que eles estão sendo torturados, indagando com ironia: “Mas os senhores não foram presos celebrando a missa, não é verdade?” Tais filmes recentes, contudo, não caracterizam ideologicamente esses personagens, não colocam em questão os interesses e posicionamentos sociais, não explicitam o embate político em vigor no período.

Em filmes dos anos 1980 percebe-se um esforço maior em conferir motivações ideológicas aos personagens identificados com a ditadura, sejam civis ou militares. Mesmo em filmes que abordam a ditadura apenas tangencialmente, como *Besame mucho* e *Banana Split*, há referências ao ideário de direita presente na sociedade civil. O documentário *Cabra marcado para morrer* cujo tema central é a “história dos vencidos” não deixa de mostrar que ao mesmo tempo em que se desenrolava a luta dos camponeses no pré-64, havia também manifestações de setores reacionários da sociedade, demonstradas pelas manchetes de jornais exibidas no filme que noticiavam as “Marchas da Família com Deus pela Liberdade” realizadas em Recife, Sapé, João Pessoa e outros municípios nordestinos. Em *O homem da capa preta*, cujo foco é a trajetória do controvertido político Tenório Cavalcanti, tem-se uma cena – logo após cena concernente às mobilizações pelas reformas de base – na qual um grupo de empresários conspira para a derrubada do governo João Goulart, fazendo referência à associação com os militares e ao apoio dos Estados Unidos:

Empresário 1: Nós deixamos esse Jango crescer demais; é um demagogo; presidente de pelegos. Quem é esse João Goulart para se arvorar em dono do Brasil? Para querer incendiar o nosso país?! Não, eu não vou aceitar isso nunca!

Empresário 2: A nossa empresa atua no Brasil há mais de um século; agora não podemos permitir que queiram nacionalizar o nosso negócio!

Empresário 3: Meus amigos, precisamos nos livrar de João Goulart para colocar esse país nos eixos. Esse também é um consenso dos militares. Agora o que nós precisamos saber é se os homens lá em Washington também vão nos dar apoio.

Empresário 2: A opinião deles é idêntica à minha e a dos senhores: temos que derrubar Jango porque com ele caem Arraes, Brizola, Adhemar¹⁰⁹, Juscelino ...

¹⁰⁹ Embora tenha apoiado o golpe civil-militar de 1964, Adhemar de Barros teve seu mandato como governador de São Paulo cassado em 1966, durante o governo do marechal Castelo Branco. Entretanto, a

E agora, José?; Pra frente Brasil e *O bom burguês* estabelecem íntima associação entre os personagens burgueses e a repressão violenta aos opositores do regime militar, explicitando a identificação entre os interesses econômicos de setores da elite e da classe média e o projeto político subjacente à ditadura. Tal questão é abordada também nos médias-metragens *Em nome da segurança nacional* e *Você também pode dar um presunto legal*, e é alvo de sátira em *O torturador*. Neste último, filme de Antônio Calmon, o ditador da fictícia Corumbai é um civil, Borges, que, preocupado com a imagem do país no exterior, pensa em conter as execuções de presos políticos e para isso consulta os responsáveis pela repressão, General e Herman, para verificar a possibilidade de se “conceder uma anistia parcial; uma aberturazinha”. O torturador e ex-chefe nazista Herman é direto em sua resposta, deslindando o objetivo último da repressão:

Herman: Isso aqui não é uma República, Borges. Isso aqui é uma fazenda sua. Você teria coragem de entregar suas propriedades a essa subraça que vocês chamam de povo?

Borges: Nem pensar.

Herman: Então me deixe trabalhar.

Outros filmes oferecem abordagens originais. *O país dos tenentes*, de João Batista de Andrade, trata da crise pessoal de um coronel da reserva que no contexto da abertura política presta serviços a uma multinacional, realizando mediação entre a empresa e o governo militar. Tendo participado dos principais acontecimentos históricos do país, ele começa a rememorar o passado e investigar sua trajetória para compreender o motivo da sensação de estar se deteriorando (em alucinações e pesadelos ele se vê devorado por insetos como se fosse um cadáver em putrefação). Seu passado é marcado por traições – ao melhor amigo e aos próprios ideais de juventude enquanto participante do movimento tenentista – numa aproximação com o poder que o levou a enveredar-se por um caminho de degradação moral e ideológica.

Já *A próxima vítima*, também de João Batista de Andrade, faz referência não só à

referência a Adhemar na fala do personagem empresário parece um tanto anacrônica, pois o diálogo transcorre no pré-golpe, sendo pouco provável que os empresários imaginassem que Adhemar “cairia” como Miguel Arraes e Leonel Brizola, alinhados ao governo Goulart.

continuidade da atuação do aparelho repressivo estatal, conforme mencionamos no capítulo 2, mas também à permanência da atuação da direita civil no contexto da abertura. Tal referência se constrói por meio de reportagem apresentada pelos personagens repórteres a respeito de um folheto produzido por um ex-membro do CCC e distribuído pela Associação Comercial do Estado de São Paulo com o objetivo de difamar um candidato da oposição ao governo de São Paulo nas eleições de 1982 (pelas imagens do folheto, em formato de história em quadrinhos, observa-se que o candidato em questão é o líder do recém-fundado Partido dos Trabalhadores, Lula). Ademais, sugere-se ainda que o delegado Orlando tem conexões políticas com o partido da situação, o PDS, derivado do partido de apoio à ditadura, ARENA.

Corpo em delito, de Nuno César Abreu – lançado comercialmente em 1990, mas produzido no final dos anos 1980 com apoio da Embrafilme e lançado em festivais em 1989 – destoa do conjunto de filmes estudados não apenas por ter como protagonista um personagem de direita, um médico que prestava serviços para os órgãos de repressão, mas principalmente por engendrar uma interessante interlocução entre as convicções do médico e os valores integralistas herdados de seu admirado pai sobre o qual escreve biografia.

O torturador também tem como protagonista o que seria um anti-herói, o ex-capitão Jonas, um torturador brasileiro. Contudo, deslocado de seu contexto original, Jonas assume em Corumbai o papel de herói, matando o verdadeiro vilão, “*El torturador*”, o nazista Herman, que tem prazer em supliciar os opositores da ditadura de Borges. Interpretado pelo protótipo do “machão cafajeste”, Jece Valadão, Jonas protagoniza cenas de um cinema policial que se fundamenta na fórmula “sexo, sangue e emoções masculinas” – para utilizarmos a expressão de José Mário Ortiz Ramos (2004, p.178). Apesar de seu teor de sátira mordaz, *O torturador* incorre na adesão aos valores de seus personagens e se torna um filme cínico. Nesse sentido pode ser visto como um prolongamento do filme anterior de Antônio Calmon, *Eu matei Lúcio Flávio* no qual Jece Valadão interpreta Mariel Mariscott, membro do Esquadrão da Morte responsável pela morte do criminoso Lúcio Flávio num filme com alta carga de sexo e violência que demonstra ter como alvo o “espectador

masculino e popular”, conforme afirma Ramos, J. (2004, p.180).¹¹⁰

O médico de *Corpo em delito*, Dr. Athos Brazil, por sua vez, é a antítese dos personagens de Valadão. Impotente social e sexualmente, vive um relacionamento truncado com uma vivaz dubladora de cabaré, Tana, e é perseguido pelo sentimento de culpa pela morte de sua filha, militante de esquerda presa e torturada pelos órgãos de repressão. Ao contrário do ritmo acelerado das aventuras de Jonas, a vida de Athos prossegue de forma banal mesmo no que diz respeito à execução de seus serviços excusos. Deteremo-nos doravante sobre esse filme.

3.2 Close

3.2.1 *Corpo em delito*: peças de um mórbido jogo de encaixe

Corpo em delito (Nuno Cesar Abreu, 1990) é um filme cuja trama vai se desvendando paulatinamente, em uma narrativa fragmentária que se movimenta por diferentes tempos e espaços. Tem início com a chegada de um homem trajado de branco a um casarão antigo. Ele adentra o prédio e, enquanto se aproxima de um balcão de recepção, pode-se ouvir um trecho do que está sendo transmitido no rádio do recepcionista: “o atual Presidente da República, Marechal Arthur da Costa e Silva...”. A entrada de uma enfermeira que se dirige ao homem recém-chegado – “Doutor Brazil, por favor queira me acompanhar” – interrompe a audição da notícia, mas a seguir pode-se continuar a ouvi-la, com uma pequena elipse, enquanto a enfermeira e Dr. Brazil deixam a recepção e caminham por um corredor adjacente¹¹¹: “...baixar um Ato Institucional que tem como finalidade fundamental preservar a Revolução de março de 1964... Artigo 1º: são mantidas a Constituição de 24 de janeiro de 1967 e as constituições estaduais, com as modificações constantes deste Ato Institucional. Artigo 2º: o Presidente da República poderá decretar o

¹¹⁰ Sobre *Eu matei Lúcio Flávio* ver também a crítica realizada por Jean-Claude Bernardet em *Piranha no mar de rosas* (1982) que chama a atenção para a ambígua relação de “nojo e fascínio” que emerge da exploração cinematográfica da tortura e da violência, neste caso dirigida contra criminosos comuns – uma questão que remete à recente polêmica envolvendo *Tropa de elite* e seu suposto caráter fascista.

¹¹¹ A imagem que acompanha a leitura dos primeiros artigos do AI-5 é simbólica: um longo corredor com pouca iluminação no fim do qual pode-se ver a luz do dia.

recesso do Congresso Nacional...” Nesse momento, Dr. Brazil adentra um dos quartos com porta para o corredor e não mais se ouve o rádio. O enquadramento em plano de conjunto mostra um quarto simples, com pouco mobiliário e sem equipamentos que o caracterizariam como quarto de hospital, assemelhando-se mais a um aposento de casa de repouso; possibilidade corroborada pela presença, anteriormente exibida, de uma idosa no corredor. Dr. Brazil se aproxima do homem que está deitado na cama, chamando-o de pai. O homem nada responde e, aproximando-se mais, o médico percebe que ele está morto. A câmera focaliza em *close-up* o rosto do morto e observa-se então que o filho corresponde à sua imagem e semelhança (ambos são interpretados pelo ator Lima Duarte). Dr. Brazil cobre o rosto do pai com o lençol, chama a enfermeira e comunica a ela o falecimento. A câmera realiza um movimento de *travelling* passando do médico ao morto e deste a papéis manuscritos depositados sobre a mesinha de cabeceira. A imagem se desvanece encerrando a cena.

Essa cena de abertura introduz os dois elementos centrais que atravessarão a narrativa: a relação de Dr. Brazil com o pai ou, mais propriamente, com os seus registros memorialísticos; e com a ditadura militar. A morte do pai e o decreto do Ato Institucional n.5 são o marco inicial do enredo, mas o tempo presente da narrativa é, presumivelmente, o início dos anos 1980, sendo diferentes momentos do regime militar retratados ao longo do filme por meio de *flashbacks*.

No tempo presente da narrativa, Dr. Brazil e uma mulher – saber-se-á logo que seu nome é Tana – chegam a uma casa de praia. Ela se mostra sensual e busca constantemente a atenção do médico, mas ele mantém uma postura fria e distante, dedicado apenas a escrever. Ela o chama pelo primeiro nome, Athos, e *flashbacks* introduzidos no decorrer do filme esclarecerão sobre o início do relacionamento entre os dois. Os escritos que detêm a atenção do médico dizem respeito a um homem chamado Evangelino Maranduba:

[voz *over* de Athos representando o que ele escreve:] Evangelino Maranduba morre abandonado num asilo qualquer do país. Ele que viveu iluminado pela loucura dos homens, morreu na sombra, conversando com Deus. Nascera para servir à Pátria e tentou cumprir seus desígnios... E sua vida que está intimamente ligada a todo um período histórico nacion... [interrompe sua escrita e fala em voz alta:] – não, não, é melhor cortar isso [e prossegue em voz alta] sua vida traz a marca do idealismo, da ambição política, da paixão e da tragédia.

Os papéis manuscritos ao lado de Athos e a foto antiga focalizada, logo a seguir, na parede indicam que o homem biografado é o pai de Athos, cuja morte no asilo foi representada na cena de abertura do filme.



E o vocabulário presente no texto da biografia dá a perceber que se trata de um integralista: “Com vocação de ideólogo, Maranduba descobre aos poucos as várias feições de uma pátria e dessa tomada de consciência começa a elaborar sua filosofia, evoluindo do patriotismo essencial para a ideia absoluta e daí para a energia criadora.” Ademais, nota-se que o nome do personagem, Evangelino Maranduba – que não compartilha o sobrenome com o filho – remete a personagens de romances do líder do integralismo, Plínio Salgado: Evangelino Tupã, de *O Esperado* (1931)¹¹², e Pedro Maranduba, de *O Cavaleiro de Itararé* (1933).¹¹³

A chegada de vizinhos enigmáticos e a presença de um misterioso carro preto que Athos vê transitando pela cidade toda vez que sai de casa são elementos que perturbam sua estadia na praia ao lhe trazer lembranças do passado. Na construção fílmica, a imagem do carro é sempre acompanhada de um fundo musical de suspense que abre caminho para a introdução de *flashbacks* relacionados ao passado obscuro do médico. A imagem da moça que está habitando a casa vizinha, por sua vez, faz-se acompanhar de uma composição musical própria e motiva a inserção de *flashbacks* relacionados à filha de Athos, Sílvia.



¹¹² Sobre *O Esperado* ver, por exemplo, tese de José Eliseo de Barros (2006).

¹¹³ Os créditos finais de *Corpo em delito* informam que o filme se inspirou em *O cavaleiro de Itararé* para a elaboração do texto que representa a biografia do personagem Evangelino Maranduba.

Não há, além dessas indicações sutis, recursos que delimitem com nitidez os *flashbacks*. Não há diferenciação estética na filmagem de cenas do passado e do presente, bem como não há preocupação em distinguir as diferentes temporalidades por meio da modificação da aparência do protagonista, apresentado sempre com o mesmo corte e cor de barba e cabelo. Ademais, por vezes são conjugadas num mesmo *flashback* duas cenas relacionadas a tempos diferentes, como ocorre na inserção que traz a cena de Athos recebendo a notícia da morte da filha seguida pela cena de um enterro que não é o da filha, Sílvia, e sim da mãe dela, no qual Sílvia aparece viva e conversa com o pai; ou seja, a cena do passado inserida no presente é sucedida por uma cena que cronologicamente a precede, numa montagem que promove o embaralhamento de temporalidades.

Com tal estratégia de montagem, a relação de Dr. Athos Brazil com o regime militar é apresentada de maneira fragmentária, como peças que vão se encaixando pouco a pouco no transcorrer do filme. A primeira peça é inserida quando ele vê pela primeira vez o referido carro preto passando pelas ruas da cidade praiana. Trata-se de um *flashback* em que uma mulher conversa com ele no necrotério, buscando por seu marido. Por meio dessa cena se esclarece que Athos foi um médico legista nos anos 1970 e lança-se sobre ele uma tênue suspeita:

Mulher: É o meu marido, doutor. Faz mais de três meses que eu tô procurando por ele, andei tudo quanto foi canto, ah... quartel, delegacia, hospital... só aqui já perdi as conta das ‘vezes’ que vim. Ó, o retrato dele. [ela lhe mostra uma foto 3x4 e a câmera ao se aproximar da foto mostra também o calendário na mesa do médico permitindo ver que o ano é 1970]. Ele foi preso na rua, tem gente que viu quando agarraram ele à força e jogaram pra dentro de um carro. Ele ia pro trabalho e desapareceram com ele. Ai, doutor, meu marido era um homem honesto e trabalhador. Eu já procurei diversas autoridades mas eles não querem nem saber; teve até um que disse que ele não devia ‘prestá’ porque andava metido com sindicato.

Athos [impaciente e demonstrando irritação]: Ah, a senhora já não esteve na sessão de reconhecimento? Reconheceu lá o seu marido? [ela nega com a cabeça] Então qual é a dúvida? Por que que a senhora insiste em vir aqui? O seu marido deve estar em outro lugar, e vivo! [em tom de voz um pouco mais compreensivo:] A senhora ainda vai encontrar o seu marido.

Mulher: Eu sei que ainda vô encontrar o meu marido. [ele assente com um esboço de sorriso mas ela continua] E vai ser aqui no necrotério. [ele abaixa a cabeça contrariado] Eu sei que deram um fim nele. Mas eu não vô descansar enquanto não ‘enterrá’ o corpo dele. Deus vai me dar forças, viu?

Athos: Se eu souber de alguma coisa...

Subsequentemente, Dr. Athos aparece realizando a autópsia do corpo de um homem que, de acordo com o que se depreende do que ele descreve, foi vítima de morte violenta: “contusão com perda de substância nos braços e antebraços; escoriações na hemiface direita e nas regiões deltoidianas; e fratura da mandíbula e demais ossos da hemiface esquerda. Exame do interior das cavidades torácica e abdominal nada constatou de errado”. O bigode no rosto do cadáver denota semelhança entre ele e o homem da foto apresentada a Athos pela esposa a procura do marido desaparecido, na cena imediatamente anterior. A construção fílmica, porém, deixa a dúvida, uma vez que a foto apresentada era muito pequena e a câmera apesar de se aproximar não a enquadrara em primeiro plano. Ao longo do filme não se terá notícia desse homem desaparecido, mas as vinculações de Athos com o aparato repressivo do regime militar ficarão cada vez mais claras.



O próximo *flashback* introduzido na narrativa informa como Athos e Tana se conheceram – ela foi atendida por Athos quando precisou passar por um exame de corpo de delito após sofrer violência sexual – e traz indícios mais fortes das ligações de Athos com a repressão, apresentando uma cena na qual o casal é abordado num restaurante por um homem. O homem se dirige a Athos, em tom irônico: “Se lembra de mim, Dr. Carneiro?”. “Deve se lembrar...”, diz enquanto abre a camisa e prossegue em tom agressivo: “lembrou agora?”. Athos mexe nos óculos e engole seco, apreensivo, mas o homem mostra que não pretende agredi-lo: “não, não precisa se assustar. Ficaram apenas as cicatrizes...” e, fechando a camisa, se despede, irônico: “Boa noite, Dr. Carneiro”. A câmera focaliza então as mãos de Athos que, nervoso e sem nada dizer, despedaça os palitos de dente da mesa.

Mais adiante no filme, outra sequência retrospectiva mostra a discordância de Athos com a filha no que diz respeito à militância dela contra o regime militar e somente no próximo *flashback*, que ocorre depois de transcorridos mais de um terço de filme, é que se

revela com clareza a participação dele na câmara de tortura, realizando o “atendimento” a um homem torturado e deixando-o “pronto” para mais uma sessão de “interrogatório”. Posteriormente se revelará ainda que o médico falsificava laudos necroscópicos indicando outra causa *mortis* para mortos sob tortura.

A trama de *Corpo em delito* atravessa três momentos da ditadura: primeiro, o ápice do recrudescimento do regime militar no início dos anos 1970, em que se utilizava sistematicamente a tortura como técnica de interrogatório cujo objetivo final era dismantelar toda e qualquer oposição ao regime; depois, a “distensão política” a partir de meados dos anos 1970, quando se anunciou a liberalização do regime, garantida com a eliminação das “ameaças” de esquerda remanescentes; e, por fim, a “abertura” do regime militar com a revogação do AI-5 e a Anistia política. Esses três momentos são demarcados no filme pela participação emblemática do personagem Major e pelas fotografias dos presidentes militares Médici, Geisel e Figueiredo, respectivamente, que compõem o cenário da sala do Major e do escritório do IML.



No primeiro momento, Major está diretamente envolvido com a tortura, vista por ele como uma ação consequente e com fins determinados. Seu objetivo é “cortar o mal” numa situação de “guerra aberta” e para isso faz uso de “métodos testados internacionalmente”. Em sua concepção, a tortura é como “uma máquina de precisão que tem que ser controlada. Temos que dar corda até obtermos tudo o que queremos. O máximo de rendimento, sem quebrar.” Mostra-se a par do sistema de informações, visto que tem uma ficha completa da filha de Athos como militante de esquerda. No segundo momento, ele ressurge num encontro com médicos legistas no IML com o propósito de acelerar, por meio da emissão de um laudo necroscópico falso, a resolução de um caso sigiloso de morte sob tortura. Os médicos dirigem-se a ele como Coronel, porém, nessa nova conjuntura, ele

não ostenta mais a farda, apresentando-se trajado de terno, como um civil – o que pode indicar que, embora promovido pelos serviços prestados aos órgãos de repressão, tem necessidade de se dissociar da imagem de militar frente ao declínio da crença social na “utopia autoritária”. Sua fala dirigida aos médicos colaboradores é sintetizadora do momento histórico em que à “distensão” somava-se a repressão:

[...] Como os senhores sabem, existe uma certa imprensa interessada em sensacionalismo e que poderia aproveitar facilmente um fato como esse para promover a discórdia; o que seria incompatível com os desígnios liberais do atual governo. É um erro grave pensar que o inimigo está derrotado; portanto, a vigilância deve ser permanente. [...] É fundamental para a ordem e a segurança do nosso regime democrático o trabalho de apoio técnico e científico desenvolvido pelos senhores aqui.

O caso sigiloso de que tratavam, entretanto, acaba vindo a público e gerando, alguns anos depois, um processo judicial para apuração dos fatos envolvendo o laudo necroscópico falso. O Coronel, contudo, segue inabalável, adaptando-se à nova conjuntura histórica e política. Como Deputado, concede entrevista a jornalistas, logo após depor sobre o caso:

Jornalistas: Deputado, o senhor acha que esse processo pode prejudicar a sua carreira política? O seu depoimento envolveu a questão dos direitos humanos?

Coronel-deputado: Não há mais nada a esclarecer. A justiça será feita tranquilamente. Nosso partido está empenhado em dar passos firmes e seguros em direção à abertura democrática, sem a qual há sempre perigo de retrocesso. Estamos com a consciência tranquila, do dever cumprido dentro dos mais altos princípios da autoridade e da segurança.

Quanto a Athos, percebe-se que embora ele demonstre permanente convicção em seu apoio ao regime militar, suas ações movem-se um tanto quanto à mercê da conjuntura. No contexto de maior repressão, colabora com a prática de tortura física, mas apresenta discordância quanto a esse “método”, defendendo, com base em argumentos racionais, estratégias mais “sofisticadas” de “persuasão” do que a do suplício do corpo:

Athos: Major, o senhor sabe melhor do que eu que a dor física é um eficaz método de persuasão, mas ela pode matar mais rapidamente o indivíduo, tornando-se dessa maneira ineficaz.

Major: De fato, esse é o lado imponderável que eu falei. Esse risco eu tenho que correr, porque não há tempo a perder, o senhor me entende?

Athos: Eu entendo. Mas eu penso que existem métodos mais, mais...

Major: Civilizados?

Athos: Não! Eficazes. De se chegar não ao físico do interrogado, mas à sua mente, à estrutura psicológica do interrogado.

Major: Meu caro doutor, nós usamos aqui métodos comprovados internacionalmente para chegarmos o mais rápido possível aos nossos objetivos.

Athos: Mas é preciso que o interrogado permaneça fisicamente íntegro, assim, se pode chegar com mais eficiência, mais vezes, à fonte de informação. E também evitar certas complicações... [...] Nós temos métodos diferentes. Eu acho que se pode chegar aos mesmos fins por outros meios.

No segundo momento, no contexto de “distensão” política, segue ordens superiores para fraudar o laudo necroscópico de um preso político morto sob tortura. O diálogo entre ele e o chefe do IML traz nas entrelinhas a ideia de que essa era uma prática que já tinha precedentes mas que na nova conjuntura – denotada pela foto do presidente Geisel na parede – era necessário ter mais cautela:

Athos: Que aparato todo é esse agora? Nunca foi assim...

Chefe do IML: Precaução dos homens. Sigilo absoluto, hein? O caso pode estourar na imprensa. Precisa tomar cuidado com a opinião pública. Não vai ter problema, mas tem que ser rápido e eficiente como só você sabe fazer. Você vai trabalhar sozinho e depois o Diderot assina o laudo com você, já reservei a sala do subsolo. Vai, Brazil, bom trabalho.

Athos, apesar de mostrar-se certo do que está fazendo: “Se existe uma guerra e se o inimigo vem parar na nossa mesa de autópsia... diante disso a nossa decisão é absoluta!”, demonstra que não consegue ver um sentido real para suas ações: perguntado por seu colega Diderot sobre o que eles estariam ganhando ao colaborar com o sistema repressivo, responde com certo incômodo que não sabe. Diderot – não por acaso um homônimo do filósofo iluminista – efetivamente incomodado com a obscuridade de suas atribuições, sentindo-se “espremido entre a Polícia e a Justiça”, resolve falar a verdade em seu depoimento no processo movido pela família do preso cuja causa *mortis* foi adulterada, revelando que assinou o laudo sem ver o corpo. Com isso, no terceiro momento, já no governo Figueiredo, Athos é aposentado contra a sua vontade, em mais uma demonstração de que ele não tinha pleno domínio sobre suas ações, de que era apenas uma peça no sistema.

Aposentado, o médico apegase às memórias de seu pai, como se buscasse o fundamento para suas convicções político-ideológicas. E a construção fílmica trabalha para

estabelecer uma interlocução entre o ideário integralista e a ditadura militar ao entremear as cenas relacionadas às suas atividades como escritor da biografia do pai com aquelas concernentes às suas atividades como médico colaborador do regime militar. Destarte, ao voltar-se dos *flashbacks* relacionados à ditadura, depara-se repetidamente com a imagem de Maranduba na fotografia da parede ou com o desfile de suas ideias pela voz-over de Athos. Além de ideólogo do integralismo, Evangelino Maranduba era militar – talvez uma referência mista a Plínio Salgado¹¹⁴ e Olímpio Mourão Filho¹¹⁵ – e sua imagem é por diversas vezes associada a um som de rufar de tambores tipicamente militar. Em duas ocasiões ele aparece em pessoa, ou melhor, em pernas, no escritório de Athos. Suas pernas vestidas com traje militar dão passos firmes e rijos diante da mesa em que o filho organiza suas memórias, numa indicação de que mesmo depois de morto sua influência e domínio sobre Athos não se evanesceram.

Ambas as cenas em que Maranduba aparece como fonte inspiradora para Athos, sendo focalizado pela câmera apenas em suas pernas, sucedem, na montagem, a *flashbacks* concernentes à filha de Athos, colocando-se assim em confronto os ideários de esquerda e de direita, e deixando clara a opção do protagonista pelos últimos – o que não significa, como veremos, que a construção fílmica endossa a posição de seu personagem central. Na segunda vez em que se adota o recurso da imagem das “pernas militares” de Maranduba, essas aparecem logo após a imagem de Sílvia presa e transtornada, na cela. O som de rufar de tambores caracteristicamente militar se inicia quando a imagem de Sílvia está se

¹¹⁴ Plínio Salgado, fundador e um dos principais ideólogos do integralismo, teve ligações com a ditadura militar: “Em 1964 foi um dos oradores da Marcha da Família com Deus pela Liberdade, em São Paulo, contra o presidente João Goulart. Apoiou o golpe militar daquele ano e, com a extinção dos antigos partidos, ingressou na Aliança Renovadora Nacional (Arena), frente partidária criada para auxiliar na sustentação ao novo regime. Por essa legenda obteve mais dois mandatos na Câmara Federal, em 1966 e 1970”. (*Dicionário Histórico Biográfico Brasileiro pós 1930*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Ed. FGV, 2001, disponível em:

http://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/AEraVargas1/biografias/plinio_salgado). Ver também verbetes a ele dedicados no *Dicionário crítico do pensamento da direita*: Roque (2000, p.365-372).

¹¹⁵ Olímpio Mourão Filho foi um militar integralista – com posição de destaque na Ação Integralista Brasileira (AIB), sendo responsável pela organização de sua estrutura paramilitar – e, como comandante da 4ª Região Militar e da 4ª Divisão de Infantaria do I Exército, deflagrou em 31 de março de 1964 o movimento de tropas que esteve na base do golpe que depôs João Goulart da Presidência da República. (Cf. verbete “Olímpio Mourão Filho”, *Dicionário Histórico Biográfico Brasileiro pós 1930*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Ed. FGV, 2001, disponível em:

http://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/AEraVargas1/biografias/olimpio_mourao_filho>).

desvanecendo e faz a ponte com a imagem subsequente: as botas militares de Maranduba pisando compassadamente o chão. Assim, o significado que se extrai da justaposição de imagens é que as pernas sem corpo simbolizam aquilo que oprime e esmaga Sílvia na prisão.



Cabe nos determos um pouco sobre Sílvia e outros personagens que representam a esquerda nesse raro filme cujo protagonista é de direita. Além da filha de Athos, estão no polo oposto ao do protagonista: um homem anônimo torturado; ex-presos políticos que denunciam a tortura e Paulo Martins, companheiro de Sílvia. O homem anônimo torturado somente aparece na tela inconsciente e não há qualquer referência à sua vida pregressa ou aos motivos específicos de sua prisão, mas o Major comenta com Athos que ele é um homem “importante” e mostra-se impressionado com sua resistência à dor: “Esse homem aí é impressionante. Será a fé religiosa que dá a ele essa força incomum?”. É possível que a referência à “fé religiosa” do preso seja uma forma sutil de *Corpo em delicto* aludir aos religiosos, como os frades dominicanos, que se opuseram ao regime militar; contruindo-se assim no filme um contraponto ao catolicismo conservador encontrado em Athos e seu pai. Quanto aos ex-presos políticos, são também anônimos: primeiro o homem que afronta Athos no restaurante; depois dois homens que pressionam o médico antes do depoimento deste ao Tribunal de Justiça, conforme mencionamos no tópico 2.1. São personagens que desempenham na narrativa a função de denunciar as torturas e o filme não se preocupa em caracterizar suas formas de atuação na oposição ou mesmo em apresentar qualquer explanação sobre sua posição política. É, então, em Sílvia e Paulo Martins que se deve buscar uma caracterização um pouco mais aprofundada da militância de esquerda.

A primeira vez em que Sílvia aparece no filme é no cemitério, no enterro de sua mãe, onde se encontra com o pai e estabelecem o seguinte diálogo:

Athos: Sílvia, a quanto tempo não nos vemos. Sinto muito por sua mãe.
Sílvia: Obrigada. Como vai o senhor?
Athos: É, vou levando a vida como posso... Puxa, você era uma menina, está uma mulher, uma linda mulher! O que é que você tem feito?
Sílvia: Eu também levo a vida como posso, mas tá tudo tão difícil, tão confuso...
Athos: E a universidade?
Sílvia: Eu terminei meu curso de História. Eu queria dar aula, mas os tempos estão muito duros, estamos convivendo com a violência.
Athos: Ah, que é isso? Você é uma menina ainda, deixe a amargura pros velhos...
Sílvia: Não se trata disso, pelo contrário, é a consciência disso tudo que tá errado. O Paulo também acha que...
Athos: Paulo? Quem é Paulo?!
Sílvia: Paulo foi meu professor, nós estamos vivendo juntos há um ano.
Athos: Paulo de quê?
Sílvia: Paulo Martins.
Athos: Mais um desses quixotes que acreditam que vão mudar o mundo com palavras.
Sílvia: Não só com palavras. O Paulo é uma pessoa maravilhosa, que luta até o fim pelos seus ideais.
Athos: Você fala de luta armada, violência, baderna?! Mas isso é loucura!
Sílvia: A maior loucura *eles* já fizeram, é esse regime que nós estamos vivendo.
Athos: Ah, essas ideias...
 [...]

Quando se ouve esse diálogo já se sabe que Sílvia morreu, de forma “misteriosa”: “foi encontrada morta numa casa do subúrbio, os vizinhos ajudaram a polícia. Morte estranha, só a autópsia poderá revelar”, conforme informa o responsável pelo IML ao comunicar a notícia a Athos em cena precedente. Em *flashback* situado posteriormente no filme, se revela que Major a mantinha sob investigação e tentara alertar Athos sobre o envolvimento dela com a militância de oposição ao regime militar: “[...] é sobre sua filha Sílvia, codinome Estela Máris, nós temos aqui uma ficha completa dela. Aqui tem tudo: nomes, contatos, movimentos... Tá tudo aí. O senhor gostaria de saber o que que ela anda fazendo, doutor?”. Athos optou por não saber – “eu prefiro não entrar nesse assunto” – mas depois alertou a filha do perigo que ela corria e pediu-lhe que se afastasse de Paulo. Ela rejeitou os conselhos do pai e mais adiante se mostra que foi presa. Na cena de sua prisão, enquanto a câmera movimenta-se explorando o local – exibe agentes da repressão armados vasculhando a casa, um corpo masculino de braços com marca de tiro nas costas e,

finalmente, Sílvia algemada com um filete de sangue escorrendo pela boca, antes de receber um capuz preto que cobre ao mesmo tempo a sua visão e a da câmera – a voz de Sílvia é ouvida em *over*, proferindo um texto que se assemelha ao de uma ficha policial; as palavras são ouvidas com eco e tendo ao fundo um zunido indefinido que lhes confere um caráter perturbador: “Paulo Martins, codinome Professor: brasileiro, solteiro, 40 anos, um dos chefes da Vanguarda de Libertação Popular, movimento de orientação marxista-leninista, morto em combate ao resistir às forças de segurança”. Após a imagem em que é colocado o capuz em Sílvia, sua voz *over* prossegue, acompanhando agora sua imagem na cela: “Sílvia Ribeiro Brazil, brasileira, solteira, 21 anos, estudante, domiciliada neste município. Acusada de atos terroristas foi julgada e condenada a três anos de reclusão. Cumprida a pena foi a seguir internada para tratamento mental por um ano. Seu paradeiro atual é ignorado”.



A última aparição de Sílvia em *Corpo em delito* acontece na cena de seu próprio velório em que diz ao pai: “as peças que eu sonhei não couberam no quebra-cabeça da minha vida, eu queria leveza num mundo de granito. Talvez o senhor não saiba o que é ter uma causa, o que é viver pra mudar as coisas; com toda a certeza nesses anos negros o senhor viveu o lado da sombra”.

Quanto a Paulo Martins, o que se pode dizer é que é um personagem sem rosto. Na cena do cemitério, quando Sílvia se refere a ele, ela e Athos olham para o espaço fora de campo¹¹⁶ como se Paulo estivesse presente e eles pudessem vê-lo, mas a câmera não o

¹¹⁶ Conforme explica Aumont (1995), o *espaço fílmico* é formado não só pelo que vemos na tela mas pelo que imaginamos dar continuidade ao que vemos, isto é, pelo campo e pelo fora de campo. O fora de campo, ou espaço *off screen* é, assim, o “[...] espaço, invisível, mas prolongando o visível [...] o conjunto de elementos (personagens, cenário etc.) que, não estando incluídos no campo, são contudo vinculados a ele imaginariamente para o espectador, por um meio qualquer [...] o meio mais correntemente utilizado é o ‘olhar de fora de campo’ [...]” (AUMONT, 1995, p.24).

mostra; depois, quando Sílvia está indo embora, o enquadramento aberto permite ver que ele a aguardava ao longe, entre os túmulos; a moça se junta a ele e os dois saem caminhando de costas para a câmera, muito pequenos, quase imperceptíveis ao fundo do quadro, num plano geral com uso da profundidade de campo. Paulo aparece em outra cena, curta e truncada, em que ele e Sílvia presenciam, de dentro do carro, uma emboscada armada por agentes repressivos, mas a iluminação e o curtíssimo tempo em que aparece na tela não permitem que se veja seu rosto. Sua próxima e derradeira imagem é aquela em que está morto no chão de sua casa, em decúbito ventral, e a câmera se move sem focalizar sua cabeça.



É curioso que um personagem sem rosto e sem falas ganhe nome e sobrenome num filme em que vários personagens, inclusive outros opositores do regime militar, são anônimos. Nota-se que já no diálogo de Sílvia com o pai a construção fílmica demonstra clara intenção de colocar em relevo o nome do companheiro de Sílvia. Essa intenção não deve ser gratuita e, então, não nos parece coincidência que o professor guerrilheiro seja homônimo do poeta que pegou em armas em *Terra em transe*, paradigmático filme de Glauber Rocha. Paulo Martins, o personagem sem rosto de *Corpo em delito*, não é uma pessoa, mas um ícone, a representação do intelectual revolucionário cuja saga já estava tragicamente traçada no filme de Glauber.

Ainda a respeito dos personagens de esquerda, há que se mencionar o preso político Werner sobre cuja causa *mortis* Athos mentiu. Werner, conforme define o colega de Athos, Diderot, era “[...] esquerdistas. Mas coisa de intelectual, coisa de pensamento, o homem era um cidadão comum; [com] trabalho, família, filhos, vida regular [...]”. Morto no governo Geisel, seu caso veio a público e gerou um processo judicial movido por sua família contra o Estado, contestando o atestado de óbito. Por meio desse personagem, que não tem

representação imagética mas faz parte de diversas referências verbais ao longo do filme, *Corpo em delito* faz evidente alusão ao caso do jornalista Vladimir Herzog.

Feita essa revisão, percebe-se que não há de fato em *Corpo em delito* uma caracterização do ideário de esquerda. As referências são sempre implícitas e contam com os conhecimentos prévios do espectador, seja no caso do preso torturado que pode ser um frade dominicano; no das palavras vagas da filha de Athos; na alusão implícita no caso Werner; ou no caso do personagem Paulo Martins em si. Não há qualquer explanação sobre os pressupostos e objetivos dos personagens de esquerda; sabe-se apenas que estão contra o regime militar, com “consciência disso tudo que tá errado”, como diz Sílvia. Sobre esta, também são poucos os dados disponíveis. Sabe-se que é recém-formada em História; defende a luta armada contra o regime militar e participa junto com seu companheiro de uma organização chamada “Vanguarda de Libertação Popular”, de orientação marxista-leninista. Em sua casa, revirada na ocasião de sua prisão, são mostrados vários livros – o que confere uma base intelectual à sua militância – um mimeógrafo e papéis dispersos, presumivelmente panfletos da organização que, desse modo, não é caracterizada apenas pela luta armada, mas por um trabalho político. Quanto aos outros personagens no campo da oposição, esses, como vimos, são ainda menos definidos. Com efeito, a esquerda não é colocada em questão nesse filme, que demonstra não pretender discuti-la em seus pressupostos e objetivos. Tal opção da construção fílmica conecta-se à posição do protagonista que prefere “não entrar no assunto” e interrompe a filha quando ela quer falar mais sobre o que pensa Paulo; mas ao mesmo tempo parece também representar uma decisão de preservar a esquerda do questionamento e eventual crítica. *Corpo em delito* deixa para o filme de Glauber a exploração das ambiguidades e contradições de Paulo Martins. Na presente construção, ele é apenas uma “pessoa maravilhosa, que luta até o fim pelos seus ideais”. Reveste-se a esquerda com uma certa aura de “impalpabilidade”, colocando-a como um polo de luz em contraponto às ações obscuras da repressão. A esse respeito, o final da cena do cemitério, em que Sílvia e Paulo caminham pequeninos iluminados por um sol de fim de tarde sob o olhar opressor de Athos – este grande na tela – é particularmente simbólico.



Se as referências à esquerda são implícitas, o mesmo não ocorre com a direita, cujo ideário é explicitado ao longo de todo o filme. Ordem é a palavra-chave, repetidas vezes proferida, comum ao vocabulário de Major e ao de Maranduba, tendo Athos como elo a estabelecer a ligação entre os dois. Especificamente sobre os ideais integralistas, Athos assim os descreve, apoiando-se nas memórias de seu pai:

Uno e totalitário, o programa do Partido propunha o Estado corporativista nacional apoiado na organização do trabalho e das classes profissionais. Enfatizava a defesa da propriedade privada e dos princípios éticos da Família, Pátria e Deus. Estimulava a luta permanente contra seus inimigos mortais: a democracia liberal; o bolchevismo ateu; o capitalismo internacional; mais os judeus.

Sentimento patriótico; devoção religiosa; interesse pelos mitos heróicos e grandes feitos; atração pelo corporativismo e pela organização hierárquica são alguns dos elementos que Athos utiliza na caracterização do pai, cuja atuação política teria como fim último conquistar “uma nova ordem para um novo homem” por meio da Revolução Integral. De acordo com Athos:

A Revolução Integral seria ética, elitista e heróica. Ética porque ato moral da busca do homem pelo Absoluto. Elitista porque procederia não das massas mas do homem excepcional. E heróica porque simbolizava a força, a juventude e o desprendimento.

Ironicamente, “força, juventude e desprendimento” é o que Athos Brazil não tem. E é o que admira em sua filha guerrilheira e também na misteriosa vizinha, cuja presença o perturba. Ao contrário de seu pai, o médico não esteve na linha de frente em nenhuma guerra ou conflito sócio-histórico; seu trabalho se realizava na retaguarda, nos “porões da ditadura”. E, ainda que demonstre que suas ações eram derivadas de convicções, mostra-se afligido por seu passado e perseguido de maneira difusa pela culpa. Sente-se incomodado pelo carro preto que circula pela cidade; ao visitar acompanhado de Tana uma casa

abandonada, se assusta mais do que seria natural com passarinhos que saem do interior da casa, como se dali de dentro saíssem os fantasmas de seu passado; em pesadelo, imagina que os vizinhos invadem sua casa e colocam a mão sobre sua boca, impedindo-o de gritar – cena esta cuja significação se completa pela montagem que a justapõe ao *flashback* em que agentes da repressão invadem a casa de Sílvia e Paulo, calando-os definitivamente. Ao acordar do pesadelo, Athos se levanta, abre a janela e nesse momento a montagem insere a imagem de portas de celas filmadas em *travelling* sucedida pela cena da prisão de Sílvia.



O encontro alucinatório de Athos com a filha morta é mais uma expressão do tormento vivido pela mente do médico. O texto que Sílvia fala no próprio velório inicia-se com as mesmas palavras de uma carta dela encontrada por Tana entre os pertences de Athos; de modo que a construção fílmica sugere que a visão de Sílvia no velório é uma forma imaginada por Athos para responder à filha, ansiando livrar-se da culpa. Quando ela fala: “Apesar da vida nos ter separado, de nos ter colocado em campos opostos, eu não pude nunca deixar de me sentir sua filha. Mesmo quando eu sofria toda a violência que a repressão me impôs contra os meus sonhos, contra os meus ideais... A mão que me torturava não tinha nome, não tinha rosto, mas podia ser a tua”; ele tenta convencê-la e principalmente convencer-se de que não teve culpa sobre o que aconteceu a ela: “foram eles que te levaram para essa aventura que a tua inocência não podia suportar. Foram eles, Sílvia, foram eles que te levaram, foram eles...”, repete transtornado.



Corpo em delito é um filme sombrio, perpassado pela morte, que tem por cenários o IML¹¹⁷; a câmara de tortura; o cemitério; a sala de velório. Mesmo as imagens da praia não são alegres: quase não se vêem pessoas, as areias estão sujas, o céu está nublado e o trabalho de fotografia colabora para conferir às imagens um tom melancólico.



Como no passado, a morte continua fazendo parte da vida do legista aposentado. O título que escolhe para o livro sobre o pai é “Memórias de um morto”; uma das fotos que faz de Tana tem ao fundo um cemitério e em uma outra, em que ela está na praia com um maiô branco, ele a desfigura, desenhando sobre seu corpo esboço as vísceras, como se ela fosse um cadáver aberto; comenta que vê uma “grande poesia na morte” e que “há beleza num corpo morto [...] uma maravilha da ordem”. Em uma das cenas, a construção fílmica chama a atenção para o resultado da junção do nome de Athos com o de sua amante, quando Tana une seu nome ao do médico num coração desenhado na parede: “Tana e Athos”, remetendo-se, assim, diretamente a Thanatos, designação da pulsão de morte em psicanálise, numa apropriação da mitologia grega



¹¹⁷ Cabe registrar que de acordo com reportagem do jornal *Correio Braziliense* – “Pesadelo dos anos 70 nas telas”, 08 jan.1988 , p.21 – “a Associação dos Médicos Legistas não quis que a equipe filmasse dentro do prédio do IML, pois achava que poderia haver um envolvimento que não era desejável”. Conforme se depreende dos agradecimentos presentes nos créditos finais do filme, as filmagens foram realizadas em hospitais.

O carro preto que Athos vê pela cidade está também ligado ao espectro da morte que o acompanha. Descobre-se que é um carro no qual circulam (ex) agentes da repressão. Ao segui-lo, Athos encontra-se com um dos homens que conhecia dos tempos em que colaborava com as forças repressivas – o mesmo que prendera Sílvia. E, numa praça, sob a estátua de uma águia – que parece aludir à águia símbolo nazista – estabelecem o seguinte diálogo:

Agente da repressão: Tá me seguindo, doutor? Me reconheceu?

Athos: Posso lembrar...

Agente da repressão: É, mas quem devia te sacar era eu, né? Esse foi sempre o meu trabalho, né, doutor? Seguir pessoas, guardar caras, nomes, lugares... lembra? [dá uma risada cínica]

Athos: Mas que espécie de trabalho? Pelo que eu me lembro você era da polícia política...

Agente da repressão: Era, era, doutor, fui, saí. Agora tô na iniciativa privada. Ah, os tempos mudaram, doutor. E a gente tem que agitar, né?

Athos: Mas e aqui, precisamente, o que é que você está fazendo?

Agente da repressão: Tô em busca de um casal ligado a um outro grupo...

Athos: Como é que é esse casal?

Agente da repressão: Gente jovem, doutor, mas perigosa, viu? Sabe demais...

Athos: Mas e a moça, a moça?

[Athos fica sem resposta, o carro preto se aproxima e o agente vai embora, levado por ele]



No pesadelo de Athos, os vizinhos invadiam sua casa, mas na realidade é a casa deles que é invadida, pelos mesmos agentes da repressão que invadiram a casa de Sílvia e Paulo no passado. Como Paulo, são executados. Na manhã seguinte à noite em que ouve os tiros, Athos visita a casa vizinha. O cenário, embora filmado com outro ângulo e enquadramento, é exatamente o mesmo em que foi filmada a prisão de Sílvia: livros e revistas revirados; no canto direito do quadro, o mesmo colchão no chão; a mesma cadeira com roupas no canto esquerdo; em outro cômodo, um mimeógrafo com papéis ao lado.

Constrói-se, portanto, um elo entre a violência do passado e a do presente, evidenciando a continuidade das violações dos direitos humanos no contexto pós-ditadura.¹¹⁸



Corpo em delito tem início com a morte, de Maranduba, é atravessado por muitas outras mortes – da mãe de Sílvia, do marido da mulher anônima, de Sílvia e Paulo, de Werner, dos vizinhos de Athos – e se encerra, presumivelmente, com a morte, de Athos. Como veremos a seguir, a contrução fílmica do desfecho, assim como a que deu forma a todo o filme, carrega certa complexidade e não apresenta os acontecimentos de maneira totalmente clara.

Depois de encontrar, entre os pertences de Athos jornais que noticiavam os crimes cometidos por ele, a carta de Sílvia, e a sua própria foto morbidamente modificada, Tana cria uma performance para desmascarar os impulsos necrofílicos do médico, desenhando sobre o próprio corpo nu desenhos análogos aos da foto e provocando o legista na cama – “me fura, me penetra, me disseca...”. A seguir, o abandona. Athos, desmascarado e abandonado, demonstra sentir-se ainda mais impregnado pela sombra de seu passado. Ao visitar a casa dos vizinhos mortos, apega-se a uma plantinha, que fora plantada pela jovem vizinha. A moça outrora repleta de pulsão vital agora está, como Sílvia, morta e a plantinha parece ser o único resquício de vida em torno de Athos e por isso ele a abraça e a acaricia, como se tentasse transferir para si um pouco de vida.

¹¹⁸ É curioso que quando Athos entra na casa o cenário é esse. Ele então vai até o quintal e volta passando pelos mesmos cômodos da mesma casa mas o cenário interno é outro: não há mais os livros; no lugar do mimeógrafo está uma mesa com bebidas; no lugar do colchão, uma rede. Assim se deduz que é a mente de Athos que faz a conexão com o cenário da prisão de Sílvia. De qualquer modo, a construção fílmica cria essa conexão imagética que é corroborada pelo próprio fato do agente da repressão continuar trabalhando, ainda que agora para a “iniciativa privada”.



Mas para ele não é mais possível o prazer da vida. Na cena seguinte o vemos entrando no mar, de terno e chapeú, caminhando lentamente e se aprofundando cada vez mais; sua voz em *over* acompanha a imagem: “Nada mais é. Nem corpo; talvez nem alma. Ausência. O não desejo. A não vontade...”. A imagem se desvanece mas a *voz-over* continua. Agora ele está sentado no seu escritório; a iluminação é tênue; na mesa, a câmera mostra os manuscritos de Maranduba e a pequena foto 3x4 que Sílvia deixara com ele; sua voz parece sair do gravador:

Desapareceram os limites, nem princípio, nem fim. Apenas a memória persiste como forma de vida, como um incessante movimento a fluir, fluir indefinidamente. E a memória não se controla, apenas na boca a lembrança do gosto de terra molhada, terra molhada que humhumhum [som de raspar a garganta] uma lacuna dos sentidos, humhumhum, apenas na boca a lembrança do gosto de terra molhada, terra molhada que, humhumhum, uma lacuna dos sentidos, humhumhum...

O filme se encerra assim, com esse som de garganta obstruída, o gravador repetindo o que se entende serem as últimas palavras de Athos. Vários pássaros que adentram o escritório e gorjeiam junto com a fala do gravador, conferem à cena uma atmosfera que parece transcender o real.



Em retrospecto, percebe-se que essa cena final seria cronologicamente contígua à segunda cena do filme a qual, na montagem, sucede à cena da morte de Maranduba. Nessa segunda cena, que até então não havia ficado bem situada no tempo, é exibida em *close-up* uma mão que liga o gravador, seguida pelo mesmo plano de conjunto da cena final, com

Athos no sombrio escritório. A voz dele fala da morte: “antes a morte, como ciência a conheço; como emoção a imagino...” Há um corte, seguido por um plano que mostra na janela um vaso com uma plantinha – a mesma que ao fim do filme Athos pegou na casa vizinha – e por um *travelling* da câmera até Athos. Ele dá prosseguimento ao texto sobre a morte; a voz que se ouve está articulada com os movimentos de sua boca:

O rigor mortis é uma câimbra que pouco a pouco se apodera do corpo; os movimentos cessam e os sentidos fogem; ouve-se como um eco um imenso silêncio vindo de um ponto qualquer da consciência, a lucidez absoluta do vazio. O tempo, que é apenas uma sombra, uma fugaz percepção de que toda a existência, essa quimera, ficou no umbral das paixões. Agora só existe o infinito.

Da conjunção das duas cenas, pode-se depreender, por conseguinte, que Athos gravou suas últimas palavras no gravador antes de suicidar-se, devastado pelo vazio existencial e dominado por suas tendências mórbidas.

O caráter frio e obscuro de Athos é um dos elementos que contribuem para promover a repulsa pelo protagonista de *Corpo em delito* ao invés da identificação que geralmente seria “natural” em torno de um personagem cinematográfico central. Outro fator que faz com que a construção fílmica não endosse as ideias e ações de seu protagonista é a presença de outros personagens a estabelecer um contraponto a ele em várias “frentes”: no aspecto ético, o colega de trabalho Diderot¹¹⁹; no âmbito político, a filha; na questão humanística, os presos políticos que denunciam os horrores da tortura; no plano do corpo, Tana que representa a vivacidade corporal em contraste com a morbidez dele¹²⁰.

Entretanto, Athos Brazil não representa o típico vilão que traz concentrada em si toda a maldade. Como vimos, suas ações nunca foram desempenhadas de maneira isolada e

¹¹⁹ O contraponto constituído por Diderot é relativo, pois apesar de discutir com Athos, opondo-se aos argumentos dele e resolver denunciar o esquema de confecção de laudos falsos para mortos sob tortura, ele só o faz quando o preso em questão é um cidadão comum com “trabalho, família, filhos, vida regular”, ficando implícito que ele não se incomodava quando o mesmo ocorria com “subversivos”. Retomaremos essa questão no capítulo 5.1.

¹²⁰ Em determinada cena, Tana, que atuava como dubladora de canções num cabaré e se prostituía para sobreviver, faz a seguinte comparação entre ela e Athos: “Sabe o que que nós temos em comum? Nós precisamos de um corpo pra viver, do corpo dos outros; só que eu preciso de um corpo vivo e você, de um morto”.

autônoma; ele foi peça de um sistema que o levou a dar vazão a suas perversões psicológicas, amparado por suas convicções políticas.

Perfis complexos e consistentes como o do protagonista deste filme de Nuno Cesar Abreu, com roteiro em parceria com Sérgio Villela, são bastante raros. Na filmografia objeto desta pesquisa, a construção dos personagens que representam a direita – essencialmente policiais civis e representantes das Forças Armadas – dificilmente foi além da atribuição de um ódio anticomunista caricatural. As ideologias de direita, como também as de esquerda, não são plenamente unas e coerentes. E, como se sabe, na base da ditadura militar havia não um pensamento político unívoco, mas um amálgama de forças que se aglutinaram em torno do golpe e mantiveram diferentes graus de aproximação e afastamento ao longo do regime. Não obstante, as diversas facetas do liberalismo, do conservadorismo, do catolicismo tradicional, do autoritarismo ou das tendências fascistas não têm sido colocadas em discussão no cinema brasileiro que se debruça sobre a ditadura. O que se observa é que os filmes tendem a construir uma polarização entre ditadura algoz (como entidade abstrata ou personificada nos militares e agentes da repressão) e sociedade civil vitimizada, elidindo os laços – cunhados a partir de posições políticas – que uniam militares e civis.

3.2.2 *Corpo em delito*: a morte rondava também o cinema brasileiro

Corpo em delito, produzido no final dos anos 1980 e lançado no início de 1990, foi um dos últimos filmes financiados pela Embrafilme. A estatal que vivera seus tempos áureos nos anos 1970¹²¹ estava em crise desde meados dos anos 1980 e passou por um

¹²¹ A Embrafilme, Empresa Brasileira de Filmes S.A., foi uma empresa de economia mista, com capital majoritariamente estatal – 99,9% em 1975, de acordo com Randal Johnson (1987, p.139); 99,5% em 1986, de acordo com Telmo Estevinho (2003, Quadro 1, anexos). Fundada em 1969 com a atribuição principal de promover e distribuir filmes brasileiros no exterior, atuando em complementariedade com o Instituto Nacional de Cinema (INC) – órgão de fomento e regulação criado em 1966 – a empresa ganhou força especialmente a partir de 1975, quando absorveu oficialmente as funções do INC então extinto, aumentando seu orçamento, assumindo as atividades de coprodução de filmes e ampliando sua envergadura como distribuidora. Pelo menos em termos quantitativos, a gestão do cineasta Roberto Farias (1974-1979) foi a mais bem sucedida da empresa: de acordo com Johnson, (1995, p.363), entre 1974 e 1978 o número total de espectadores dos filmes brasileiros dobrou de 30 milhões para mais de 60 milhões e a fatia de mercado ocupada pelo cinema brasileiro passou de 15% em 1974 para mais de 30% em 1978. Para isso contribuiu não apenas o incentivo à produção,

progressivo declínio até sua extinção pelo presidente Fernando Collor de Melo em março de 1990¹²².

Foi justamente em março de 1990 que *Corpo em delito* estreou comercialmente¹²³, numa conjuntura bastante desfavorável ao cinema brasileiro, da qual um dos sintomas mais visíveis era a dificuldade encontrada pelos organizadores dos festivais nacionais para compilar filmes brasileiros inéditos para compor suas mostras competitivas. Conforme afirmou o jornalista Aramis Millarch (1989a), o Festival de Brasília de outubro de 1989 esteve prestes a não se realizar pois à falta de recursos para a viabilização do próprio festival somava-se:

[...] um problema mais grave – a ausência praticamente de produções inéditas, já que nos últimos dois anos não chegaram a serem finalizados mais do que 20 filmes em condições de disputarem festivais – número insignificante para uma cinematografia que ultrapassava as 100 produções anuais até 1981/82. (MILLARCH, 1989a, p.3).¹²⁴

José Inácio Melo Souza (1993) vem corroborar o afirmado por Millarch (1989a):

[...] filmes novos na Embrafilme eram uma mercadoria em constante escassez. A participação estatal no financiamento de filmes tinha entrado em colapso. Em 1987, ela tinha contratado sete novos filmes para 1988

mas medidas instauradas pelo órgão regulador Concine (Conselho Nacional de Cinema) que foi responsável pela progressão da “cota de tela” para o cinema brasileiro (obrigatoriedade de exibição de filmes brasileiros determinada por lei, em número de dias). Sobre o funcionamento da Embrafilme ver Tunico Amâncio (2000) e Randal Johnson (1987, 1995). Marina Soler Jorge (2002) fez um estudo sobre a peculiar relação estabelecida entre os cineastas egressos do Cinema Novo (de tendências políticas de esquerda) e a estatal Embrafilme (criação do regime militar ao qual eles se opunham). Telmo Estevinho (2003) estudou a relação entre Estado e Cinema no Brasil nos anos de crise da Embrafilme, entre 1984 a 1989.

¹²² Por meio da medida provisória n.151, de 15 de março de 1990 e da subsequente lei n.8.029 (12/04/1990) e decreto 99.226 (27/4/1990) foram extintas e dissolvidas autarquias, fundações e empresas públicas federais, entre as quais, a Fundação Nacional das Artes (Funarte); a Fundação Nacional de Artes Cênicas (Fundacen); a Fundação Nacional Pró-Memória (Pró-Memória); a Fundação Nacional Pró-Leitura (Pró-Leitura); a Fundação do Cinema Brasileiro (FCB) e a Empresa Brasileira de Filmes (Embrafilme). O próprio Ministério da Cultura (MinC), deixou de existir, sendo substituído por uma Secretaria da Cultura e em decorrência da extinção do MinC extinguiu-se também o Concine que, de acordo com Simis (2008) não teve sua dissolução prevista na lei, mas foi indiretamente extinto por configurar-se como um órgão componente da estrutura do MinC.

¹²³ De acordo com o que nos informou o cineasta Nuno Cesar Abreu em entrevista (2011).

¹²⁴ De acordo com dados disponibilizados por Randal Johnson (1995, p.363), em números brutos a produção brasileira não decaía tanto. Em 1988 foram produzidos 90 longas-metragens brasileiros, mas a questão é que dentre esses nada menos do que 68 eram filmes de sexo explícito, correspondendo a 76% da produção; enquanto em 1978 num total de 100 filmes apenas 15 eram pornográficos. Ou seja, a produção não-pornográfica decaiu de 85 filmes em 1978 para somente 22 filmes em 1988, sendo que dentre esses se encontram, por exemplo, os filmes vinculados à apresentadora Xuxa e ao grupo humorístico *Os trapalhões*. O número de filmes passíveis de concorrer em festivais de cinema foi, portanto, drasticamente reduzido ao longo da década.

[...] as películas cujo projetos tinham sido aprovados para 1988 não foram iniciadas, na maioria dos casos, ou ao menos acabadas, salvo alguns raros casos. Em 1989 a empresa ficou paralisada, praticamente em compasso de espera, para em 1990 ser fechada. (SOUZA, 1993, p.52).

Acumularam-se diversos fatores até que se chegasse a essa situação crítica. Ao longo dos anos 1980 o mercado de cinema brasileiro, que desde o início da década se viu dominado por filmes pornográficos¹²⁵, foi sendo progressiva e acentuadamente reduzido – o número de espectadores do cinema nacional caiu de mais de 61 milhões em 1978 para menos de 24 milhões em 1988.¹²⁶ Para isso concorreu a crise econômica que fez com que ir ao cinema se tornasse um luxo pelo qual a maioria da população brasileira não podia pagar, bem como o fortalecimento da televisão que produzia uma programação cada vez mais diversificada – mas que não costumava incluir os filmes brasileiros – provendo os espectadores com um lazer de baixo custo e sem a necessidade de sair de casa. A chegada do videocassete também contribuiu para que as pessoas não saíssem de casa para ver filmes e, destarte, muitas salas de cinema – especialmente no interior do país – foram fechadas¹²⁷, o que colaborou para que, num ciclo vicioso, se reduzisse o número de frequentadores de cinema. Os preços dos ingressos subiram, mas não acompanharam os custos de produção dos filmes brasileiros que cresceram muito – excedendo os altos índices de inflação período – em decorrência da constante desvalorização da moeda brasileira e das restrições às

¹²⁵ Conforme mencionamos na nota n.65, as chamadas pornochanchadas – comédias eróticas que fizeram grande sucesso nos anos 1970 – foram ficando cada vez mais ousadas para fazer frente aos filmes estrangeiros efetivamente pornográficos (de sexo explícito) que começavam a conseguir o direito de exibição no país por meio de mandatos judiciais. De acordo com Johnson (1995, p.363), entre 1981 e 1988 os filmes pornográficos abarcaram uma média de quase 68% do total da produção brasileira. E fizeram sucesso. Se observarmos as listas dos filmes que superaram a marca de 500 mil ou mesmo de 1 milhão de espectadores veremos que ao longo dos anos 1980 figuraram nesse *ranking* – ao lado de produções voltadas ao público infanto-juvenil protagonizadas por Xuxa e pelos *Trapalhões* – vários filmes de sexo explícito. *Coisas eróticas* (Raffaele Rossi, L.Callachio, 1982), considerado o primeiro filme brasileiro de sexo explícito, vendeu mais de 4 milhões de ingressos. Cf. Ancine (2009a, 2009b).

¹²⁶ Cf. Johnson (1995, p.362) e Estevinho (2003 p.51). Ambos os autores utilizam dados oficiais do “Relatório de atividades Concine 1988”. De acordo com esses dados, não apenas o número de espectadores para o cinema brasileiro decresceu ao longo da década, mas também o número total de espectadores (para filmes nacionais e estrangeiros) caiu de em torno de 211,5 milhões em 1978 para aproximadamente 108,5 milhões em 1988. O decréscimo foi progressivo ao longo da década, com exceção do ano de 1986, no qual houve um ligeiro aumento do número de espectadores em relação ao ano anterior em decorrência da instauração do Plano Cruzado que congelou o preço dos ingressos e melhorou, ainda que efemeramente, a renda per capita.

¹²⁷ De acordo com Johnson (1995, p.364), o número de salas caiu de 3.276 em 1975 para menos de 1.100 em 1988.

importações que aumentaram de maneira exorbitante os custos da matéria-prima importada¹²⁸, além do aumento dos custos de laboratório sob monopólio dos Laboratórios Líder.¹²⁹

Assim, seria necessário que os filmes alcançassem um público maior para cobrir seus custos numa conjuntura em que o mercado estava retraído.

Como consequência desse quadro, a receita da Embrafilme – que provinha essencialmente da arrecadação sobre a venda de ingressos, taxa por título de filme exibido no mercado brasileiro e de porcentagem sobre a remessa de lucro das distribuidoras de filmes estrangeiros¹³⁰ – foi sendo progressivamente reduzida e, por isso, a partir de meados dos anos 1980, de acordo com Telmo Estevinho, “o Estado realizou sucessivos aportes na empresa para evitar a paralisação de suas atividades” (ESTEVINHO, 2003, p.46). Diante da conjuntura desfavorável, esses aportes não foram suficientes para que a empresa se recuperasse e, ao mesmo tempo, no contexto da chamada Nova República (1985-1989), começavam a ganhar força as teses neoliberais que defendiam o fim da intervenção estatal na economia, cuja expressão mais visível no que se refere ao cinema foi a campanha promovida contra a Embrafilme e a subvenção estatal ao cinema brasileiro, a partir de 1986, pelo jornal *Folha de São Paulo*.¹³¹

É nesse contexto, então, que começa a ser produzido *Corpo em delito*. Em 1986 os roteiristas Nuno Cesar Abreu e Sérgio Villela firmaram com a Embrafilme o contrato para desenvolvimento de roteiro e no final daquele ano conseguiram fechar com ela o contrato de produção.¹³² Em 1987 as filmagens tiveram início e o filme começou a ser divulgado na imprensa.¹³³ As dificuldades da conjuntura, no entanto, foram sentidas sobre a produção do filme. Conforme nos relatou o cineasta Nuno Cesar Abreu (2011), a situação de aguda crise

¹²⁸ Segundo Johnson (1987), somente entre janeiro de 1978 e julho de 1981 o custo do rolo de negativo 35mm colorido aumentou mais de 1.000%, passando de Cr\$ 4.830 para Cr\$ 55.100.

¹²⁹ Cf. Johnson (1987).

¹³⁰ Cf. Estevinho (2003, p.15 e 56). Ver também Johnson (1987, p.141)

¹³¹ Telmo Estevinho abordou especialmente as questões em torno dessa campanha promovida pela *Folha de São Paulo* que “[...] procurava associar o Cinema Brasileiro aos males do estatismo herdado do Estado Militar, tornando-o incompatível com a democracia política” (ESTEVINHO, 2003, p.2).

¹³² Informações fornecidas à autora por Nuno Cesar Abreu (2011). Ver também anexos da dissertação de Telmo Estevinho (2003) que trazem as listas dos projetos contratados pela Embrafilme no final dos anos 1980.

¹³³ Cf. Schettino (1987).

econômica e de “inflação alucinante” prejudicava o planejamento dos custos – desde sua concepção até o lançamento, o filme foi perpassado por quatro mudanças de moeda¹³⁴ – exigindo que se filmasse “com pressa” para evitar discrepâncias nos gastos. O apoio da Secretaria de Cultura do Estado de São Paulo minimizou as dificuldades, ao fornecer película para as filmagens, evitando assim que o filme sofresse tanto com o aumento exorbitante dos custos de produção.¹³⁵ Por outro lado, havia a delonga da Embrafilme para a liberação de recursos, o que prejudicava a continuidade nos trabalhos de realização de um filme cujo orçamento já era modesto – CZ\$ 40 milhões de acordo com o divulgado no *Jornal do Brasil*¹³⁶; US\$ 150 mil, segundo o diretor Nuno Cesar Abreu (2011). Conforme reclamou na época o produtor executivo de *Corpo em delito*, Miguel Freire, a Embrafilme, responsável por 49% do orçamento, liberava os recursos “em parcelas homeopáticas que acabaram prejudicando o andamento do filme”¹³⁷.

Esses problemas eram mais do que problemas pontuais; faziam parte da situação de crise da economia brasileira e eram sintomas dos momentos agônicos vividos pela Embrafilme. De acordo com informações de Telmo Estevinho: “O diretor geral da Embrafilme durante os anos de 1987 e 1988 [Fernando Ghignone] foi acusado de paralisar a produção para que o balanço da empresa não apresentasse prejuízo” (ESTEVINHO, 2003, p.55). A empresa foi ficando cada vez mais enfraquecida e suas atribuições no final de 1987, por meio da lei n.7626 de 5 de novembro de 1987, foram divididas em duas partes: a distribuição de filmes ficou a cargo da Embrafilme Distribuidora, enquanto o setor cultural passou para a Fundação do Cinema Brasileiro (FCB), criada com esse intuito. Segundo Telmo Estevinho (2003) e José Inácio de Melo Souza (1993), o objetivo do então Ministro da Cultura, Celso Furtado era com essa divisão privatizar gradualmente a Embrafilme: “sua vontade era a capitalização da empresa, com o Estado abandonando gradativamente a participação na produção dos filmes” (MELO SOUZA, 1993, p.53).

¹³⁴ Quando o primeiro orçamento foi planejado, a moeda era o Cruzeiro; logo em seguida foi instituído o Cruzado; em 1989 a moeda passou a ser o Cruzado Novo e, quando o filme já circulava comercialmente, assistiu-se à volta do Cruzeiro.

¹³⁵ O orçamento do filme foi favorecido também pelo apoio da construtora Mandala que cedeu uma casa pré-fabricada para a cenografia – conforme informação do *Correio Braziliense*, “Pesadelo dos anos 70 nas telas, 8 jan.1988”. Embora de pequena monta, tal apoio foi importante por propiciar o corte de gastos com locações.

¹³⁶ “Do tempo em que os legistas tinham ideologia”, *Jornal do Brasil*, 03 jan.1988. Domingo, p.5

¹³⁷ Miguel Freire à reportagem do *Jornal do Brasil* *op.cit.*

O cineasta Nuno Cesar Abreu (2011) acredita que seu filme *Corpo em delito* tenha sido o último filme a ser tanto produzido como distribuído pela Embrafilme, uma vez que os responsáveis por outros filmes produzidos pela Embrafilme na época não quiseram que suas obras fossem distribuídas pela empresa enfraquecida. De fato, essa dependência da debilitada empresa para a distribuição nas salas de cinema acabou prejudicando *Corpo em delito*. Entre junho e julho de 1988 o filme foi montado e em 15 de agosto 1989 exibido publicamente pela primeira vez no V Rio Cine Festival, onde recebeu o prêmio Panda¹³⁸. Desde essa data foram quase sete meses de árduas negociações para conseguir seu lançamento comercial, em março de 1990.

Antes de sua exibição nos cinemas, *Corpo em delito* foi exibido ainda em 1989 na 13ª Mostra Internacional de Cinema de São Paulo, bem como no III Festival de Cinema de Natal, no qual conquistou os prêmios de melhor filme; melhor diretor pelo Júri da Crítica; melhor roteiro; melhor cenografia; melhor ator para Lima Duarte e prêmio “Revelação” para a atriz Dedina Bernardelli. E no XXII Festival de Cinema de Brasília fez parte da “mostra informativa”, não participando da mostra competitiva por já ter obtido as principais premiações no Festival de Natal.¹³⁹

Em 1º de março de 1990, *Corpo em delito* finalmente estreou comercialmente, no Rio de Janeiro e em São Paulo nas salas do Cine Estação Botafogo e do Cine Gaumont Belas Artes, respectivamente, conforme nos informou Nuno Cesar Abreu (2011). Pouco depois o filme foi exibido na cidade de Santos. Planejava-se o lançamento em outros estados do Brasil, mas com a extinção da Embrafilme em 15 de março daquele ano o processo foi truncado. Além de ficar sem sua distribuidora, o filme tinha seus direitos de comercialização atados a uma empresa extinta e precisou passar por morosos trâmites burocráticos até se desvincular da Embrafilme para poder ser negociado com outras empresas.

Outros filmes que estavam em andamento ou recém-produzidos foram atingidos com o fim da Embrafilme. Atendo-nos àqueles relacionados ao objeto de nossa pesquisa,

¹³⁸ Informações fornecidas por Abreu (2011) e/ou obtidas em Millarch (1989b).

¹³⁹ Cf. *Corpo em delito* na base de dados “Filmografia Brasileira” da *Cinemateca Brasileira*. Disponível em: <<http://www.cinemateca.com.br/>>. Acesso em: 20 jan. 2011; Millarch (1989a); Catálogo oficial da 13ª Mostra Internacional de Cinema de São Paulo, Direção e produção Leon Cakoff. São Paulo: 1989.

podemos citar os casos de *Vlado*, o caso *Herzog* e *Que bom te ver viva*. O primeiro era um projeto de João Batista de Andrade que previa uma coprodução entre Brasil, Espanha e Iugoslávia retratando a biografia de Vladimir Herzog. O projeto foi cancelado, pois além do fim da Embrafilme, os recursos que o cineasta já havia angariado foram bloqueados pelo governo Collor.¹⁴⁰ Somente em 2005, João Batista de Andrade conseguiu realizar um filme sobre seu amigo Vlado, mas o o projeto de uma grande produção ficcional foi substituído pela realização do documentário *Vlado – 30 anos depois*. *Que bom te ver viva*, por sua vez, estava pronto desde 1989, ano em que participou como *hors concours* no Festival de Gramado e foi premiado no XXII Festival de Cinema de Brasília (melhor filme pelo júri oficial, pelo júri popular e pela crítica; melhor montagem; melhor atriz para Irene Ravache).¹⁴¹ De acordo com Danielle Tega (2009), aclamado pela crítica, o filme recebeu “inúmeros convites para participar em festivais internacionais” (TEGA, 2009, p.58), mas sua circulação foi interrompida pelo fechamento da Embrafilme. Foi preciso que a diretora Lúcia Murat realizasse, como nos tempos em que foi guerrilheira, “uma ação para recuperá-lo”:

[o filme] estava preso na Embrafilme. Eu me senti novamente na guerrilha. Nós conseguimos entrar lá dentro com a ajuda de um funcionário amigo, que se propôs a assinar um documento como se tivéssemos pedido o filme duas semanas antes do desmantelamento da Embrafilme. Ele assinou o pedido falso, e eu tive que pegar a cópia e sair pelos fundos do prédio, onde um amigo me esperava. Quase uma ação armada! (BEZERRA, 2005, p. 20 apud TEGA, 2009, p.58).

Voltando a *Corpo em delito*, além dos prêmios nos festivais em 1989, o filme foi ainda premiado em 1990 pela Associação Paulista de Críticos de Arte (APCA) como melhor filme, melhor roteiro original, melhor ator para Lima Duarte e melhor ator coadjuvante para Fernando Amaral¹⁴². E, após exibição no Festival de Melhores Filmes de

¹⁴⁰ A realização de *Vlado, o caso Herzog* chegou a ser anunciada pela imprensa da época – ver, por exemplo, “O caso Herzog”, *Cisco*, v.3, n. 12, p. 6, 1988 e revista *Visão* 03 ago. 1988, p.61. E seu roteiro está depositado na Cinemateca Brasileira. Para mais informações sobre o projeto e sua frustração ver “*Vlado*, quase um filme” em Caetano (2004, p.359-369).

¹⁴¹ Informações obtidas no portal da produtora Taiga Filmes e Vídeo. O filme participou ainda de outros festivais nacionais e internacionais e recebeu outros prêmios. Ver <<http://www.taigafilmes.com/quebomte3.html>>. Acesso em: 20 jan.2011.

¹⁴² Cf. Os Melhores da APCA – 1990. Disponível em <<http://www.apca.org.br/premiados.asp>>. Acesso em: 20 jan. 2011.

1990 promovido pelo SESC, rendeu ao cineasta Nuno Cesar Abreu o prêmio de “Diretor Revelação”¹⁴³. Não obstante o reconhecimento, sua repercussão não foi ampla.

Não há dados precisos de bilheteria sobre *Corpo em delito*¹⁴⁴, mas é presumível que o número de espectadores tenha sido bastante limitado, pois o filme foi lançado apenas num circuito restrito: Rio de Janeiro, São Paulo e Santos, em março de 1990 e em 05 de abril de 1991, segundo Millarch (1991), chegou a Curitiba. Conforme nos informou Abreu (2011), apenas no Rio de Janeiro o filme alcançou a média de público suficiente para permanecer em exibição pela segunda semana.

Na avaliação do cineasta Nuno Cesar Abreu (2011), *Corpo em delito* sofreu as consequências de ter sido lançado num momento difícil, no qual o cinema brasileiro estava desvalorizado pelo público, em decorrência da crise da Embrafilme e da campanha negativa veiculada pela imprensa. Somou-se a isso o fato do próprio filme ser um “filme difícil”, tanto temática como esteticamente. Sua narrativa fragmentária, com idas e vindas no tempo e com um protagonista obscuro que não pressupunha a identificação com o público, bem como a espinhosa abordagem da ditadura militar com enfoque dos colaboradores do regime, são aspectos que não facilitavam a atração do público.

A popularidade do ator Lima Duarte – consagrado na televisão por personagens de grande sucesso como Zeca Diabo em *O bem amado* (Dias Gomes, 1973) e Sinhozinho Malta em *Roque Santeiro* (Dias Gomes, 1985-1986) – seria um chamariz de público. No entanto, conforme esclareceu o próprio ator, Dr. Athos Brasil era muito diferente de seus personagens televisivos: “É um personagem que me machuca muito, foi muito difícil de fazer, porque não tem a ternura, a alegria, a brasilidade de outros ‘poderosos’ que já vivi” (DUARTE, 1990 apud OLIVA, 1990, p.15).

Lima Duarte (1990) considerou que apesar de obscuro seu personagem trazia consigo a possibilidade de ensejo de uma reflexão sobre a história do país, expressando assim seu entusiasmo com o projeto de que participou:

¹⁴³ Cf. Currículo Lattes do cineasta, pesquisador e professor da UNICAMP Nuno Cesar Pereira de Abreu <<http://buscatextual.cnpq.br/buscatextual/visualizacv.jsp?id=K4788058Z8>> Acesso em: 20 jan.2011.

¹⁴⁴ Nuno Cesar Abreu (2011) não dispunha dos números de bilheteria de seu filme para nos fornecer e em decorrência do desmantelamento da Embrafilme e do Concine há uma lacuna de dados oficiais sobre os filmes lançados entre os anos de 1990 e 1995.

Quando li o roteiro gostei muito. É a coisa mais importante desde *Terra em transe*. Acho oportuno se fazer um filme que fale da repressão, aproveitando uma época de abertura para vasculhar, remexer nesse passado, para se fazer, a partir daí, uma prospecção da realidade brasileira. (DUARTE, 1990 apud OLIVA, 1990, p.15).

A conjuntura do cinema e do país, entretanto, não favoreceu a *Corpo em delito*, que foi pouco visto nos cinemas, ficando, assim, limitado seu potencial como instrumento de reflexão.¹⁴⁵

¹⁴⁵ Após romper o contrato com a extinta Embrafilme, foi firmado contrato com a empresa Sagres que realizou o lançamento do filme em VHS. Segundo nos informou Nuno Cesar Abreu (2011), *Corpo em delito* esteve no primeiro lote de filmes adquiridos pelo *Canal Brasil* – canal de TV por assinatura dedicado essencialmente à exibição da produção cinematográfica brasileira – o que lhe possibilitou ser visto por um número maior de espectadores.

4 A OPOSIÇÃO DERROTADA

4.1 Panorâmica

4.1.1 Os guerrilheiros na linha de frente

No que tange às formas de oposição ao regime militar, a luta armada ocupa espaço destacado nas telas do cinema. Essa proeminência é compreensível quando observamos que a guerrilha propicia a representação de situações facilmente exploráveis do ponto de vista dramático, atendendo aos quesitos de ação e emoção inerentes ao cinema narrativo clássico.

O assalto a banco é uma representação típica e muitas vezes o principal elemento de caracterização da esquerda armada. *Ao sul do meu corpo*; *O bom burguês*; *Lamarca*; *O que é isso, companheiro?*; *Ação entre amigos* e *Zuzu Angel* são exemplares de filmes que trazem às telas cenas de “expropriações” a bancos, muitas delas desastrosas ou desastradas. *Cidadão Boilesen* recorre às imagens ficcionais do assalto de *Lamarca* para ilustrar as ações da luta armada. Assaltos a banco têm também presença certa em referências verbais, jornais e noticiários no rádio e televisão de outros tantos filmes, de modo que tais ações acabam adquirindo no cinema caráter de fim e não meio para a luta armada. Mesmo que alguns filmes explicitem, por meio das falas de seus personagens, que os recursos expropriados são fundos para a manutenção da guerrilha, a ausência de outras ações guerrilheiras e/ou de elementos suficientes para a compreensão dos programas das organizações, transforma os assaltos na imagem síntese da esquerda armada – o que pode ter relação com a representação que a sociedade fez ou faz dos guerrilheiros, conforme afirma o militante armado Getúlio em *Eu me lembro*: “A população só sabe o que os milicos querem. Dizem que a gente é ladrão de banco. Mas a grana dos assaltos é para financiar a guerrilha. Sequestro a gente faz é para libertar companheiro que tá sendo barbaramente torturado na prisão”.

Cabe observar que, ao contrário do que se pensa a princípio, os guerrilheiros não são os protagonistas na maioria dos filmes.

Márcia Santos (2009) que em sua dissertação analisa cinco filmes relacionados à

ditadura, sendo dois deles produzidos nos anos 1990 (*Lamarca* e *O que é isso, companheiro?*) e três nos anos 2000 (*Cabra-cega*; *Zuzu Angel* e *O ano em que meus pais saíram de férias*), sugere uma “evolução” cronológica no tratamento do tema, considerando que nos filmes mais recentes encontram-se não apenas personagens mais matizados mas também uma maior pluralidade de perspectivas, que vão além do militante armado. Nas palavras da autora:

[...] E no caso dos filmes históricos recentes sobre o regime militar, significa ainda reconhecer que os mesmos se pautam por uma multiplicação dos pontos de vista a serem construídos pela narrativa fílmica, deixando de apresentar a figura do guerrilheiro como o único representante da memória elaborada sobre o período. (SANTOS, 2009, p.166)

A autora valoriza os filmes *Zuzu Angel* e *O ano em que meus pais saíram de férias* por apresentarem uma “nova forma” de abordagem da ditadura militar. São filmes nos quais, segundo ela:

[...] ao guerrilheiro já é facultado um papel secundário. Ainda valorizados, não são mais o centro da trama. Esta centralidade agora é ocupada por aqueles que, de alguma forma, sofreram as consequências das decisões políticas tomadas pelos guerrilheiros. Uma mãe e um filho, que perdem membros de suas famílias igualmente para a luta armada e para a ditadura, são agora os protagonistas dessa nova forma de narrar esse passado histórico [...] que busca romper com aquela visão monolítica sobre o tema. (SANTOS, 2009, p. 172).

Diante do conjunto de filmes que se reportam à ditadura militar, não se pode dizer que há uma “visão monolítica sobre o tema”. Pudemos verificar que na grande maioria dos filmes produzidos nos anos 1980, o protagonista não é o guerrilheiro. Foi possível encontrar múltiplas perspectivas, inclusive aquela que diz respeito ao olhar dos filhos ou dos pais de militantes, olhares que são valorizados por Santos (2009). Em *Nunca fomos tão felizes* e *Dedé Mamata* temos como mote central o sofrimento de filhos de guerrilheiros enquanto em *Ao sul do meu corpo* é apresentada a angústia de pais. Athos Brazil, de *Corpo em delito* também é um pai que, a seu modo, sofre com a militância da filha.

Em vários filmes os militantes da esquerda armada parecem seres de algum modo inalcançáveis; a um só tempo próximos e distantes dos personagens “normais”. É emblemático o pai representado em *Nunca fomos tão felizes*, que analisaremos detidamente

no capítulo 6.2, sendo também encontrados em outros filmes personagens guerrilheiros com tais características. Em *Besame mucho* o guerrilheiro é um personagem sem nome e que não ganha sequer representação corpórea, embora seja referenciado ao longo de boa parte do filme: Olga, a (ex) companheira, faz menção à sua prisão, tortura e exílio em 1968; sofre com a morte dele, quando voltou clandestino ao país, em 1972; e luta pela identificação do seu corpo em 1976. Em *Eu me lembro* é Getúlio, amigo do protagonista, que tenta sem sucesso levar os amigos a aderir à luta armada: “Mas nenhum de nós teve a convicção ou a coragem suficientes”, afirma o narrador-protagonista que segue depois a onda da contracultura. Quanto ao amigo, nunca mais foi visto. Em *Dedé Mamata* os pais de André morrem deixando ao filho ainda menino a herança de luta, fardo que o garoto tem dificuldade de carregar. Em *Alma corsária* e *Paula* as personagens militantes têm breve e marcante passagem nas vidas de Torres e Marco Antônio. Em *E agora, José?* a passagem do amigo guerrilheiro Pedro é breve mas devastadora na vida do protagonista José. Para Molina o relacionamento com o guerrilheiro Valentim também tem como resultado a morte em *O beijo da mulher aranha*. Já Hermes, o ex-guerrilheiro de *Dois Córregos* deixa um positivo rastro na vida de três mulheres com quem convive por poucos dias. Em vários filmes, para esses guerrilheiros, intensos e efêmeros como um cometa, o destino é a morte. Guerrilheiros sobreviventes são mais facilmente encontrados nos documentários enquanto que a representação ficcional costuma encerrar tragicamente suas vidas. Nesse aspecto nos reportamos a Cassal (2001) quando ele fala da “solidão do herói”. Em tais filmes é corroborada a ideia de que o “herói”, aquele que desafia radicalmente seu tempo, está condenado à solidão, sendo a morte a derradeira solidão.

Lamarca é o filme que permite, de maneira mais precisa, a identificação do “herói”. A centralidade do personagem é denotada já no título do filme, sendo no letreiro de abertura e nos materiais de divulgação da obra o nome do personagem-título graficamente mesclado à bandeira do Brasil. Na construção narrativa são reconstituídos eventos relacionados à biografia do líder guerrilheiro Carlos Lamarca, apresentado como um homem íntegro, corajoso e tenaz, inconformado com a desigualdade e a injustiça social. E o desenrolar da trama firma-se em acontecimentos e dramas pessoais envolvendo o herói que, caçado num esforço conjunto de agentes civis e militares da ditadura, morre como um

mártir aos trinta e três anos e de braços abertos, à semelhança de Cristo.

Em *Lamarca* o contexto sócio-histórico e o projeto político subjacente à luta da esquerda armada contra a ditadura militar são negligenciados em detrimento da abordagem das motivações pessoais do capitão que desertou do Exército para aderir à guerrilha de esquerda. Assim, a História é apresentada como fruto de ações de pessoas excepcionais movidas por motivações morais e ahistóricas. Cabe assinalar que, conforme explicam Bernardet e Ramos (1988) – analisando a relação entre cinema e história em filmes que retratam a figura de Tiradentes – quando uma figura atinge o “status” de herói e de mito, sua dimensão histórica é perdida para dar lugar à imagem de modelo ideal. É o que ocorre em *Lamarca* no qual, empregando a terminologia de Grindon (1994), as forças pessoais ganham relevo na representação da causa histórica em detrimento dos fatores extrapessoais ou sociais.

Lamarca, representado pelo mesmo ator, Paulo Betti, retorna em outro filme de Sérgio Rezende, *Zuzu Angel*, cedendo aqui o papel de herói à personagem-título, cujo “amor de mãe foi além de todos os limites”¹⁴⁶ enfrentando todos os obstáculos na busca pelo filho, sequestrado pelos órgãos de repressão. Neste filme, o filho de Zuzu, Stuart, oriundo do movimento estudantil, é o personagem que representa a esquerda armada. Nos diálogos estabelecidos entre mãe e filho, chama a atenção a polaridade construída entre a ponderação do adulto responsável e realista – Zuzu – e a ingenuidade, temeridade e voluntarismo dos jovens sonhadores, representados por Stuart e sua namorada Sônia que, conforme sintetiza a estilista: “têm ótimos sentimentos e péssimas ideias”. Em *Ação entre Amigos* é construído um tipo de polarização semelhante na cena em que o pai do jovem militante Elói tenta dissuadi-lo de sua “aventura”, conforme analisado no tópico 2.2.1.

Na referida cena de *Ação entre Amigos* e, especialmente, no filme *Zuzu Angel*, promove-se um demérito das ações de esquerda, como se elas fossem frutos de sonhos de jovens desligados da realidade, deslumbrados com frases panfletárias. E, ao assumir a perspectiva “paternal” ou “maternal”, veicula-se a ideia de que era necessário colocar “juízo na cabeça” dos militantes, conforme demonstraremos na análise de *Zuzu Angel* no

¹⁴⁶ “Seu amor de mãe foi além de todos os limites” é a frase de divulgação do filme *Zuzu Angel*. Ver, por exemplo: <<http://www.br.warnerbros.com/zuzuangel/>> Acesso em: 28 jul.2010.

capítulo 5.2.

Essa perspectiva do guerrilheiro como jovem sonhador e aventureiro está presente, com graus diferentes de sutileza, em outros filmes, notadamente em *Sonhos e Desejos*, no qual a protagonista Cristiana manifesta um comportamento impulsivo e inconsequente. Em *O que é isso, companheiro?* há um agravante, pois além de jovens rebeldes ingênuos, os guerrilheiros são representados também na figura de um líder autoritário, insensível e manipulador, Jonas, codinome real de Virgílio Gomes da Silva¹⁴⁷. *O que é isso, companheiro?* já foi objeto de diversos trabalhos¹⁴⁸ e o ponto central a ser ressaltado é que a caracterização dos personagens guerrilheiros endossa a fala do personagem torturador, que afirma: “a maioria deles são apenas crianças cheias de sonhos, crianças usadas por uma escória perigosa e se essa escória chegar ao poder não vai ter apenas tortura mas muito fuzilamento sumário”. Jonas representa o perfil da “escória perigosa”: é autoritário, truculento, está disposto a torturar o embaixador, ameaça de morte os próprios companheiros e manipula situações para prejudicar o companheiro de luta Paulo, militante ponderado e reflexivo, a quem é hostil. Em diversas situações o filme transmite a ideia de que para a esquerda “vale tudo” e “os fins justificam os meios”, a exemplo da cena em que a meiga René tem a missão de seduzir sexualmente o chefe da segurança do embaixador, corroborando a ideia colocada pelo torturador de que jovens inocentes eram manipulados por comunistas maquiavélicos. De tal forma, a construção fílmica de *O que é isso, companheiro?* converge para a perspectiva do torturador de que é preciso enfrentar a “escória” para que “os inocentes possam dormir em paz” e, assim, como coloca Reis Filho (1997) o filme acaba por “absolver a ditadura”.

4.1.2 Luta armada e autocrítica

¹⁴⁷ O uso do codinome real causou grande polêmica. Os participantes do sequestro fizeram duras críticas ao retrato que o filme fez de “Jonas”, conforme consta em Reis Filho et al.(1997); e a família de Virgílio Gomes da Silva entrou com processo judicial contra o filme por danos morais, obtendo ganho de causa deferido pelo juiz Marcos Alcino de Azevedo Torres em 14 de dezembro de 2000. Cf. Fazio (2003, p.113).

¹⁴⁸ Aguiar (2008); Cassal (2001); Cunha (2006); Fazio (2003); Luiz Junior (2008); Magalhães (2001); Maestri e Serra (1997); Reis Filho et al.(1997); Rossini (2006); Santos (2009); Tega (2009); Simis e Pellegrini (1998); Xavier (1997).

O documentário *Hércules 56*, ao resgatar o episódio do sequestro do embaixador estadunidense retratado em *O que é isso, companheiro?*, apresenta-se de certa forma como uma resposta ao filme de Barreto, realizada por intermédio da voz dos participantes reais do episódio: representantes das organizações responsáveis pelo sequestro (DI-GB/MR-8 e ALN)¹⁴⁹ e os quinze prisioneiros políticos que, trocados pelo embaixador, embarcaram no avião da Força Aérea Brasileira, *Hércules 56*, rumo ao exílio no México¹⁵⁰. Em nossa análise, observamos que, por meio dos depoimentos e sua organização na construção fílmica, *Hércules 56* efetua um movimento duplo: de reconhecimento do valor da luta armada e de autocrítica a essa luta. A própria estrutura formal da obra congrega esses dois movimentos, conjugando características do modo “interativo” de documentário¹⁵¹ – o filme é construído com base em depoimentos, muitas vezes divergentes, que emergem da interação entre o cineasta e os ex-prisioneiros libertados; e da interação entre os representantes das organizações responsáveis pelo sequestro que reunidos numa conversa informam, rememoram e debatem a ação – e do modo “expositivo” que se expressa especialmente na leitura do manifesto redigido pelos militantes responsáveis pela captura do embaixador. Essa leitura do manifesto, que atravessa a maior parte do filme, é feita por uma voz-over masculina em tom solene que assume uma função de autoridade no filme: apresenta-se acima das imagens, como que dotada de conhecimento e apta a conferir

¹⁴⁹ Representando a Dissidência da Guanabara (DI-GB) que idealizou a ação e passou a adotar a sigla MR-8 (Movimento Revolucionário 8 de Outubro): Cláudio Torres, Franklin Martins e Daniel Aarão Reis. E pela ALN, que colaborou com a ação: Manoel Cyrillo e Paulo de Tarso Venceslau.

¹⁵⁰ Desses quinze prisioneiros nove são entrevistados pelo cineasta Silvio Da-Rin: Agonalto Pacheco, Flávio Tavares, José Dirceu, José Ibrahim, Maria Augusta Carneiro Ribeiro, Mario Zanconato, Ricardo Vilas, Ricardo Zarattini e Vladimir Palmeira. E seis, já falecidos, têm seus depoimentos recuperados de imagens de arquivo: Luís Travassos, Onofre Pinto, Rolando Frati, João Leonardo Rocha, Ivens Marchetti e Gregório Bezerra.

¹⁵¹ De acordo com Nichols (1991), no modo interativo o cineasta dirige-se aos “atores sociais” do filme e não diretamente ao espectador por meio de comentário verbal. O argumento do filme emerge a partir desse encontro, que pode ser permeado por imagens de arquivo que servem de apoio aos depoimentos, mas não são utilizadas com o intuito de propor generalizações. A edição mantém uma lógica entre os pontos de vista individuais apresentados, mas sem subordiná-los a um argumento geral. Aí a diferença fundamental entre o emprego de entrevistas no modo expositivo e no interativo: enquanto no primeiro os depoimentos são utilizados para apoiar o argumento próprio do filme, no segundo as entrevistas assumem posição central na formação do argumento: “O modo interativo frequentemente cede considerável autoridade para aqueles entrevistados. Esses indivíduos podem mesmo fornecer a essência do argumento do filme [...] ou dar origem ao tom ou atitude predominante do filme [...] ao invés de usá-los para ilustrar uma perspectiva dominante construída pelo filme” (NICHOLS, 1991, p.270, nota n.1, tradução nossa).

explicação, esclarecimento e justificativa; cumpre a função de contextualização histórica da ação de sequestro, esclarecendo suas motivações e, por extensão, expondo as razões da luta armada; e suas afirmações são endossadas por imagens de arquivo e pelos depoimentos, seguindo o processo característico do documentário expositivo. No ordenamento temporal construído pelo filme, o término da leitura do manifesto coincide com a chegada dos libertados ao México o que, em nossa interpretação, encerra o predomínio do primeiro movimento, o de reconhecimento e compreensão da luta armada, para a instauração do segundo movimento, o de autocrítica. A partir daí, inicia-se a avaliação da ação pelos seus responsáveis e pelos beneficiados, esboçando uma interpretação em larga medida autocrítica que realiza uma revisão dos equívocos em que incorreu a esquerda armada.

Nossa hipótese de leitura é a de que o primeiro movimento do filme, ainda que apresente características do modo interativo, tem feição de “voz formal”¹⁵², imbuída de autoridade, que se expressa sobretudo na leitura do manifesto. Esse movimento, que coincide com a explicação da luta armada e suas motivações, guarda identificação com a própria postura das organizações de esquerda armada que se colocavam como vanguarda do povo, imbuída da certeza revolucionária e assumindo uma “autoridade” no sentido de “guiar” as “massas” para sua libertação. Ou seja, deliberadamente ou não, *Hércules 56*, adota nesse primeiro movimento, a perspectiva da “vanguarda” por meio da autoridade assumida pelo manifesto que conduz uma explicação sobre o mundo histórico. Já no segundo movimento, encerrada a leitura do manifesto, o filme passa para a autocrítica a essa postura e é a partir daí que o cineasta aparece mais explicitamente participando junto aos sujeitos de seu filme e o modo interativo se mostra com mais força. Pode-se dizer que o primeiro movimento domina a primeira parte enquanto o segundo apresenta-se mais marcadamente no terço final do filme. No entanto, é importante ressaltar que os dois movimentos imbricam-se na construção fílmica e dão o tom do filme, no qual não é

¹⁵² Recorremos aqui à terminologia de Plantinga (1997) que propõe três “modelos” para a compreensão dos filmes de não-ficção: *voz formal*; *voz aberta*; *voz poética*. A “voz” para ele não é o comentário verbal, mas sim a perspectiva e/ou atitude assumida pelo filme em relação ao que ele apresenta em seu *mundo projetado*. A diferença entre as três “vozes” diz respeito à “autoridade textual” assumida: enquanto a “voz formal” adota uma posição de “autoridade”, de quem detém o conhecimento e o transmite; a voz aberta adota uma postura de “hesitação epistemológica” e não reivindica um conhecimento pleno sobre o assunto tratado, procurando explorar, mostrar e provocar, ao invés de explicar; e a voz poética renuncia à autoridade em benefício de preocupações estéticas.

possível dissociar o reconhecimento àqueles que pegaram em armas contra o regime militar e a autocrítica a essa decisão.

Um dos pontos de autocrítica salientados em *Hércules 56* é a falta de articulação das organizações de esquerda com a base social. Tal questão aparece em vários outros filmes que, de diferentes formas, demonstram o alheamento da população em relação à luta contra o regime militar.

Em *Lamarca*, o personagem-título lamenta a não mobilização do povo: “Se o povo tivesse consciência da condição desesperadora em que vive acabava pegando em armas e lutando do nosso lado”. Em *Vôo cego rumo ao sul* os personagens constataam a indiferença das pessoas frente ao golpe civil-militar de 1964 e discutem as possibilidades de mobilização:

Aníbal [de dentro do carro olhando para os paulistanos que circulam pela cidade]: Trabalhando, trabalhando e trabalhando...

Sargento: Esse povo só vai acordar quando o pau tiver comendo solto.

Ribamar: Cambada de alienado, são ou não são?

Abílio: A coisa muda conforme o que acontecer no Rio Grande do Sul. Se a gente tiver uma reação forte, eu tenho certeza que esse povo acorda.

Ribamar: É isso, criar um foco de luta armada, um farol. É isso que a gente tem que fazer no Rio Grande do Sul, com o foco a gente derruba os milicos e em seguida faz a revolução.

Esse diálogo carrega a ideia de que um pequeno grupo de guerrilheiros constituindo um foco de luta poderia fustigar a mobilização popular contra a ditadura. Essa estratégia de luta é também defendida pelo personagem que representa Carlos Marighella – líder de uma das mais expressivas organizações de esquerda armada, a Ação Libertadora Nacional (ALN) – em *Batismo de Sangue* que, ante a indagação de Frei Tito: “como é que nós vamos conscientizar o povo?”, lhe responde: “Pela ação, tudo nasce da ação. A consciência do povo vai brotar mesmo é da luta armada, do próprio combate.” Ao final do filme Frei Tito constata com pesar que a estratégia utilizada pela organização com a qual colaborou não foi a mais adequada: “Essa não foi uma guerra do povo, né, Oswaldo? Foi uma guerra em nome do povo o que é muito diferente”.

O distanciamento da esquerda armada em relação ao povo também é demonstrado em *Cabra-cega* quando Matheus, o líder da organização, constata: “A gente sequer conseguiu trazer o povo para nossa causa”. Em *Ação entre amigos*, a personagem Lúcia

expõe com exaspero a consciência da marginalização social sofrida pelos guerrilheiros, ao dialogar com seu companheiro Miguel, como vimos no tópico 2.2.1. E em *Zuzu Angel* a personagem Zuzu indaga a respeito da prisão de seu filho: “Cadê o povo que ele defende para agora tirar ele de lá?”. *O que é isso, companheiro?*, por sua vez, traz representantes da população, como uma dona de casa e um padeiro, que diretamente se colocam contra os guerrilheiros, assumindo posturas de colaboração com as forças da repressão e denunciando os militantes. Por outro lado, um taxista que se mostra empolgado com o sequestro do embaixador demonstra que sua simpatia deve-se antes à ousadia dos realizadores da ação do que a motivações políticas: “esses caras que sequestraram o embaixador americano são demais... demais, meu irmão, demais... eles e os cosmonautas!”.

Santos (2009) associa a (auto)crítica inscrita nos filmes ao distanciamento temporal. Segundo ela:

Foi possível observar que os longas-metragens produzidos na década de 1990, portanto no período mais próximo ao contexto da redemocratização pós-ditadura, apresentam uma ênfase maior nos aspectos heróico e vitimizador dos guerrilheiros, quando comparados aos filmes atuais (SANTOS, 2009, p.171).

Para a autora, os filmes dos anos 1990 são marcados pela mitificação e vitimização dos militantes da luta armada, enquanto os filmes dos anos 2000 são mais matizados e autocríticos com relação a eles. Consideramos que essa sugestão de um “progresso” linear na abordagem da ditadura pelo cinema é problemática, por pautar-se numa amostra restrita e ignorar os filmes dos anos 1980. Se “na década de 1990, o ‘fantasma’ do recém-findado período ditatorial ainda rondava o país”, conforme afirma Santos (2009, p.172), o que dizer da década de 1980? E, mesmo naquele contexto em que as feridas ainda estavam abertas, foi possível a alguns filmes apresentarem perspectivas matizadas e (auto) críticas com relação à luta armada. É o caso dos já mencionados *Nunca fomos tão felizes* e *Dedé Mamata* que abordam o sofrimento dos filhos de militantes da esquerda armada. A comédia do cartunista Henfil, *Tanga (Deu no New York Times?)*, por sua vez, satiriza o sectarismo das diversas tendências de esquerda, representadas nas divergentes e ridículas organizações: “Pentelho Luminoso”; “Partido Comunista Tanganês”; “Ação Paranóica Radical”; “Comando da Vodka Sectária”; “Liga da Mulher Ideal”; “Paralelo Zero” e “Ação

Insurrecional Democrática Sexual – AIDS”, reduzidas apenas aos seus líderes que vivem escondidos num *bunker*, “batem cartão de ponto” burocraticamente, e não conseguem se organizar para derrubar o ditador que domina Tanga há 37 anos. E, muito menos, estabelecer qualquer articulação com o povo. Numa das cenas o líder da organização “Pentelho Luminoso” transita pela ilha clamando “O povo unido jamais será vencido” e, quando encontra um elemento do povo, imagina que será assaltado. Então, com as mãos para o alto, dá razão ao presumido meliante:

É isso mesmo, negão, tem mais é que assaltar! O que pode fazer o lumpem-proletariado contra um sistema que só pensa em você como mão-de-obra barata? Você tem que reagir é com o bom estágio de deseducação a que lhe condenaram. Só lhe resta este caminho. É ele ou você. Guerra é guerra. Me mata, eu sou seu inimigo de classe! Me mata! [avança gritando em direção ao “assaltante” que corre]

Já em *O bom burguês*, os guerrilheiros Lauro e Joana avaliam criticamente o autoritarismo e a falta de preparo da organização a que pertencem:

Lauro: O Partido Comunista já era uma coisa velha, caquética. Mas isso parece um jardim de infância.

Joana: Você não pode incluir nisso um cara como o Raul, não.

Lauro: O caso não é um, dois ou três caras, mas a engrenagem da organização. De boca se fala em liberdade, mas por dentro, por baixo, o que vai te devorando é um esquema de dominação. Dá pra você entender isso?

Joana: Dá. Você sabe que dá? É exatamente isso que eu sinto de vez em quando, quando eu quero falar uma coisa assim contra aquilo que eles tão dizendo, que eles tão propondo, mas eu não consigo. Eles me fazem sentir como uma criança, tá entendendo?

4.1.3 PCB *versus* esquerda armada

No documentário *O Velho – A história de Luiz Carlos Prestes*, a articulação da narração em voz *over* e dos depoimentos selecionados constrói um argumento bastante crítico à luta armada, caracterizada como decisão de “jovens militantes” que cometeram ações equivocadas, temerárias e prejudiciais. Ao depoimento do biografado, declarando que o Comitê Central do Partido Comunista considerava que não havia condições naquele momento para a luta armada, soma-se o depoimento do poeta Ferreira Gullar, comunista nos anos 1960, que manifesta uma postura veementemente condenatória das ações armadas:

Era uma coisa equivocada. Inclusive pelo seguinte, porque o senso comum indica que você não deve travar a luta no terreno em que o inimigo é mais forte, não é verdade? Se eu não tenho arma, e não tenho gente armada, nem treinada para armar, vou desafiar o Exército, as Forças Armadas para lutar comigo? Isso é um contra-senso. Onde que o Exército perdia de nós? Exatamente na luta democrática porque ele representava e apoiava um governo antidemocrático.

O contraponto que seria constituído pelo ex-guerrilheiro Fernando Gabeira – que não é considerado pela esquerda armada seu melhor representante¹⁵³ – em realidade não se apresenta como tal, na medida que seu testemunho também ressalta os equívocos de avaliação cometidos pelas organizações de esquerda armada e deixa implícito que na “guerra de *slogans*” – expressão dele – entre a posição que propugnava “só a luta armada derruba a ditadura” e aquela que defendia que “só o povo organizado derruba a ditadura”, a última alternativa seria a mais sensata.

Toni Venturi, diretor responsável por *O Velho*, admite em entrevista que ao rever esse seu primeiro longa-metragem sentiu que “tinha sido superficial na abordagem da questão da luta armada e da resistência/utopia dos jovens que enfrentaram a ditadura” (VENTURI, 2007). Diante dessa percepção, o cineasta decidiu dedicar-se ao tema com mais profundidade, o que deu origem ao documentário de média-metragem *No Olho do Furacão*, realizado em parceria com Renato Tapajós e finalizado em 2003, no qual são entrevistados ex-guerrilheiros. Essa experiência serviu como matéria-prima para o longa-metragem de ficção *Cabra-cega*, que contou com a consultoria do ex-militante da Ala Vermelha do PC do B, Alípio Freire, e recebeu inspiração dos livros de Carlos Eugênio Paz, dirigente da ALN que nunca chegou a ser preso mas viveu profundamente os tormentos e angústias da clandestinidade.¹⁵⁴

Na segunda parte de cada capítulo desta dissertação, durante a análise dos filmes específicos, pode-se observar diferentes formas de abordagem da luta armada, que aparece como tema central ou secundário nos diversos filmes. Quanto ao Partido Comunista Brasileiro, se em *O Velho*, dedicado ao ícone do PCB, salientavam-se os equívocos da luta

¹⁵³ Conforme se depreende, por exemplo, dos depoimentos e artigos reunidos em Reis Filho et. al (1997). Ver também Fazio (2003).

¹⁵⁴ Sobre a consultoria e a inspiração ver Di Moretti, Venturi e Kauffman (2005, p.163).

armada, em *Vale a pena sonhar*, o notável dissidente comunista, Apolônio de Carvalho, assume a condução da narrativa fílmica e não deixa o “Partidão” passar incólume. Ele afirma:

O Partido Comunista, seja no Brasil, seja aonde for [...] é um monumento de autoritarismo; um monumento de elitismo. Os dirigentes colocados muito acima dos militantes que são chamados a cumprir o que decidem na sua sabedoria os elementos da direção.

Jacob Gorender, outro dissidente do PCB, em seu depoimento no filme *O Velho*, faz severa crítica ao líder máximo do Partido, Luiz Carlos Prestes. Segundo ele:

Prestes em momentos cruciais fazia avaliações errôneas e tomava decisões não raro desastrosas, para a causa a qual se dedicava e ao seus seguidores. Em resumo, era um episódio brasileiro do fenômeno mundial do stalinismo. Prestes foi um stalinista empedernido.

No documentário *Vale a pena sonhar*, Apolônio de Carvalho, com sua serenidade característica, aponta um dos equívocos de Prestes: a avaliação que fez da conjuntura de 1964. De acordo com Apolônio, a direção do PCB em 1964 não aceitava a possibilidade de golpe e Prestes com “sua visão afastada, distante, da realidade” afirmara, ao ser indagado sobre os prenúncios de golpe: “Qual seria o general que quisesse perder a cabeça fazendo um golpe neste momento?”. Subsequentemente, quando o golpe já se iniciava com o levante das tropas do general Mourão Filho, a orientação de Prestes em reunião da Direção Geral do Partido, teria sido a de “confiar no governo e esperar”, não articulando qualquer resistência.

Tal posição do PCB foi alegoricamente representada em *A terceira morte de Joaquim Bolívar*, conforme veremos em análise no próximo tópico. E em *Vôo cego rumo ao sul*, único filme a abordar detidamente a conjuntura imediatamente pós-golpe, encontram-se representadas as divergências ideológicas e estratégicas dos opositores ao golpe civil-militar que derrubou o presidente João Goulart.

O foco de *Vôo cego rumo ao sul* é a trajetória de um grupo heterogêneo de quatro rapazes que no dia 1º de abril de 1964 saem do Rio de Janeiro em direção ao sul do país, onde estaria sendo articulada por Leonel Brizola uma resistência ao golpe: Abílio, jovem ligado ao PCB e tesoureiro do sindicato dos bancários de onde conseguiu recursos

financeiros para viabilizar a viagem e contribuir para a articulação da resistência; Aníbal, estudante universitário de origem pequeno-burguesa cujo carro é o meio de transporte até Porto Alegre; Ribamar, estudante secundarista, entusiasmado com a luta de esquerda; Irineu, sargento nacionalista católico que intenta liderar o grupo de acordo com seus pressupostos e estratégias militares. A falta de unidade entre esses resistentes torna-se visível ao longo da viagem, trazendo diversas discussões em que se contrapõem o ateísmo dos comunistas ao catolicismo de Irineu; a postura disciplinadora e autoritária do sargento à imaturidade de Ribamar, bem como se confrontam as opiniões divergentes quanto à pertinência da luta armada e quanto aos rumos do país caso vencessem a luta contra o golpe. Ribamar é defensor apaixonado do foquismo nos moldes da Revolução Cubana; Abílio é criticado pelo pacifismo conciliador do PCB; o sargento preconiza uma “Revolução Popular Democrática e Brasileira”; Ribamar acredita na “ditadura do proletariado”. Diante dessa dissensão, um deles conclui com realismo: “Hoje estamos aqui juntos e amanhã poderemos lutar em campos opostos”.

As divergências entre o PCB e outras tendências de esquerda, notadamente a luta armada, são abordadas em outros filmes como *Hércules 56*; *Paula*; *Dedé Mamata* e *O bom burguês*, e nota-se a construção de um contraponto de gerações entre o velho “Partidão” e a jovial luta armada, o que foi explicitado em palavras na já citada fala do personagem Lauro em *O bom burguês*. Neste filme o personagem que sintetiza a imagem do PC é um idoso, enquanto os personagens de destaque na luta armada são jovens, ainda que personagens secundários matizem um pouco essa polarização, a exemplo de um homem de meia-idade que faz parte do grupo de luta armada. Em *Paula* contrasta-se a inércia do professor comunista com a vivacidade da estudante guerrilheira. A diferença entre os dois, segundo o delegado Oliveira, é a ação e, para o delegado, “ideias são como armas, só são perigosas quando colocadas em ação: ação subversiva”, de modo que Marco Antônio é liberado da prisão. Em *Tanga* o representante do Partido Comunista – Tanganês –, não é idoso mas é inerte, quase não fala e passa os dias de pijama. Em *Dedé Mamata* os representantes do Partido Comunista são o próprio signo da obsolescência; velhos que buscam agonicamente contar com a juventude de Dedé para a continuidade de seus ideais que estão sendo destroçados pela dura repressão que se abateu sobre seu Comitê Central em 1974/1975.

Ferreira Gullar, na sequência do já citado depoimento em *O Velho*, atribui a repressão aos comunistas ao “clima” criado pela luta armada:

[...] Mas sucede é que se eles que desafiaram o regime pra luta armada tiveram essa repressão, os outros que não desafiaram tiveram também! E foram assassinados, foram torturados, foram liquidados. Sob a cobertura de que é uma guerra e que eles são a mesma coisa [...] Porque, veja bem, o negócio é complexo. Não é um general que decide vou torturar e matar as pessoas; tem que ter no país clima que justifique aquilo.

A construção fílmica de *O Velho*, em sua postura contrária à luta armada, não estabelece um contraponto ao argumento apresentado no depoimento de Ferreira Gullar. Numa abordagem mais matizada com relação à luta armada, poder-se-ia argumentar que se, por um lado, é importante considerar que as ações violentas da esquerda armada podem ter contribuído para que parte da população apoiasse as ações de repressão, por outro, é também essencial lembrar que assassinatos e torturas perpetrados pelas Forças Armadas já ocorriam desde o início da ditadura, conforme mencionamos no capítulo 2.1. Além disso, a forte repressão sobre o PCB ocorreu quando as guerrilhas já estavam exterminadas e não havia mais o “clima” que poderia justificar a “guerra interna”, sendo importante lembrar que o último foco de resistência armada – a chamada Guerrilha do Araguaia (1971-1974) – foi mantido em absoluto segredo pelas Forças Armadas, ao contrário das ações da guerrilha urbana alardeadas para fustigar a condenação popular do “terrorismo”.

Em *Vlado – 30 anos depois*, Marco Antonio Tavares¹⁵⁵ explica que as prisões dos dirigentes comunistas eram secretas, de modo a que simplesmente desaparecessem, sem repercussão pública, diferentemente do que ocorreu com líderes da esquerda armada, como Marighella e Lamarca, cujas mortes foram largamente noticiadas. Nas palavras dele:

[...] um grupo de dirigentes do Partido Comunista começou a ser preso em diversas oportunidades. Agora, as prisões deles eram prisões secretas. Não era como, por exemplo, o caso Marighella. Quando eles encontraram o Marighella, imediatamente foi pra televisão, na mesma hora, a notícia que o Marighella tinha sido preso [sic]. Pois bem, com os dirigentes comunistas não aconteceu isso. Com esses dirigentes comunistas – foram 12 dirigentes comunistas, homens da maior importância, de um passado

¹⁵⁵ Marco Antonio Tavares Coelho, dirigente do PCB nos anos 1970, foi preso e torturado em 1975.

de luta, com grandes serviços prestados à nação brasileira [...] E, assim, vários desses companheiros foram apanhados e simplesmente desapareceram.

O argumento que perpassa o documentário *Vlado – 30 anos depois* é o de que a perseguição aos pecebistas em 1974/1975 foi resultado de divergências severas na cúpula do regime militar. Enquanto o “prussiano Ernesto Geisel assessorado por seu mentor intelectual, general Golbery do Couto e Silva” – conforme afirma a voz *off* do cineasta João Batista de Andrade – articulava a abertura “lenta, gradual e segura” diante da consciência do crescimento da oposição popular ao regime (explicitado na vitória dos oposicionistas em 1974), setores militares “duros” queriam evitar qualquer abertura e efetuaram perseguições e torturas para “mostrar que o País estava minado pelos comunistas com a conivência do governo federal” (João Batista de Andrade, voz *off* em *Vlado*). Além dos dirigentes pecebistas, foram presos e torturados diversos jornalistas de oposição, cujo caso mais trágico é o de Vladimir Herzog, Vlado, morto sob tortura. O jornalista Paulo Markun, preso e torturado em 1975, apresenta no documentário sua avaliação do caso:

[...] Porque aí se juntam dois processos que são muito claros. De um lado, a repressão ao Partido Comunista, que era clandestino e do qual o Vlado e eu fazíamos parte, outras pessoas participavam. E do outro lado essa repressão enorme contra a TV Cultura que, vendo com os olhos de hoje, é nítido que isso era parte de um jogo de poder que envolvia o presidente Geisel, o General Silvio Frota, Paulo Egydio [Paulo Egydio Martins, governador de São Paulo, indicado por Geisel], enfim, setores dos militares e do regime que estava começando a se transformar, uma transformação que colocava alguns setores militares em violento confronto. E nós éramos o marisco entre o rochedo e o mar nessa confusão danada.

4.1.4 Outros setores e composição social da oposição

Vlado – 30 anos depois, além de denunciar a tortura e prestar um tributo a Vladimir Herzog, traz às telas esta modalidade de oposição ao regime militar geralmente obscurecida e não abordada pelos outros filmes: o trabalho jornalístico. Trabalho de jornalistas como os da revista *Visão* e do telejornal *Hora da notícia* da TV Cultura que procuraram mostrar o

Brasil com seus problemas políticos, sociais e culturais obliterados pela propaganda política do regime militar e pelo jornalismo “oficial”. Tal tarefa era árdua e esses jornalistas enfrentavam obstáculos no próprio ambiente de trabalho, conforme relata Fernando Jordão, comentando as críticas feitas diariamente pela diretora cultural da TV Cultura, que reclamava do “pessimismo” do jornal *Hora da notícia*: “Dizia que [...] quando você ligava a televisão à noite e assistia aos telejornais, o Brasil era um país feliz. Só na TV Cultura era um país triste.”

O documentário, *O Sol – caminhando contra o vento*, resgata a história do jornal *O Sol*, representante pioneiro da chamada “imprensa alternativa”. *O Sol* circulou entre 1967 e 1968 e realizou uma oposição “bem-humorada”, colocando em questão não apenas assuntos políticos e sociais mas os culturais e comportamentais. Era um diário realizado por jovens e que segundo Martha Alencar, codiretora do documentário e membro da equipe do extinto jornal, “tinha todas as nuances de esquerda que você possa imaginar”. O filme realiza ampla contextualização de época e constrói um painel da efervescência política e cultural que marcou os anos 1960 até 1968, conjugando aos depoimentos de pessoas ligadas ao *Sol*, imagens de arquivo, trechos de filmes e músicas referenciais daquela geração.

Outro documentário, *Três irmãos de sangue*, ao tratar da biografia dos irmãos Betinho, Chico Mário e Henfil, aborda o trabalho do cartunista que por meio de seu humor mordaz tecia ácidas críticas políticas e sociais. O filme faz referência a personagens clássicos dos cartuns de Henfil, como os Fradinhos e a Graúna, e também às “Cartas da Mãe”, publicações nas quais ele se dirigia à própria mãe para expressar seu descontentamento com questões da realidade brasileira. As “Cartas da Mãe” são também matéria-prima e título de um média-metragem de 2003 realizado por Fernando Kinas e Marina Willer. Um dos temas que perpassava as cartas publicadas no final dos 1970 era a necessidade da anistia e do retorno dos exilados políticos ao Brasil. O “irmão do Henfil”, Betinho, ficou exilado por nove anos. Betinho foi líder da organização de esquerda católica, AP (Ação Popular), sendo perseguido e obrigado a viver na clandestinidade antes de partir para o exílio. Frei Betto menciona em *Três irmãos de sangue* que apanhou de agentes da repressão quando foi preso, confundido com Betinho, devido à semelhança do nome e por

pertencerem, ambos, à esquerda católica¹⁵⁶.

A esquerda católica, que representou um importante setor de oposição ao regime militar, figura também em outros filmes. *Tanga (Deu no New York Times?)* – primeiro e único filme de Henfil, realizado pouco antes de sua morte – tem no Frei Segredo de Fátima a simbolização dessa corrente de esquerda. Em determinada cena esse personagem intenta conscientizar um representante do povo: “Que que há, João? O medo quebrou a espinha de um povo que já foi tão orgulhoso? Fica cada um querendo ser o que obedece melhor... Tão achando que Deus abençoa o silêncio e a submissão?”. Em *Paula* o personagem Frei tem presença breve mas significativa, como obstinado defensor da liberdade que mesmo depois de torturado e intimidado pelos policiais ainda insiste na necessidade de resistência. Irmã Joana, de *A freira e a tortura*, que quer fazer pelo povo algo mais do que rezar, é presa quando dava aulas para adultos na periferia, passando por suplícios na delegacia. *Tempo de resistência* traz o caso real de Madre Maurina, que foi presa e torturada por ter cedido o espaço do orfanato que dirigia, em Ribeirão Preto, para reuniões e depósito de materiais de militantes da organização FALN (Forças Armadas de Libertação Nacional).¹⁵⁷ No filme *O torturador*, um padre é torturado também por “dar cobertura aos guerrilheiros”. Neste caso, o ditador – do fictício país latino-americano, Corumbai – num primeiro momento se opõe ao suplício do padre, recordando-se do apoio que recebeu da Igreja Católica: “Nós sempre mantivemos as melhores relações com a Santa Sé...”, mas é lembrado de que “Não seria o primeiro padre subversivo assassinado aqui no continente” e termina por ceder, deixando o religioso aos cuidados do torturador Herman.

É provável que *O torturador* faça referência ao brutal assassinato de Padre Henrique (Antônio Henrique Pereira da Silva Neto), cujo corpo foi encontrado com sinais de tortura em 27 de maio de 1969 em Recife. Padre Henrique desenvolvia trabalhos junto a grupos de jovens e era ligado ao arcebispo de Recife e Olinda, Dom Helder Câmara. Conforme se

¹⁵⁶ Embora Frei Betto fosse dirigente da JEC (Juventude Estudantil Católica), entidade ligada à Ação Católica que, segundo Betto (2003), não tinha caráter político; e Betinho fosse dirigente da AP (Ação Popular) organização com objetivos e ações políticas diretas que se originou a partir da JUC (Juventude Universitária Católica), mas se radicalizou cada vez mais à esquerda, fazendo uma síntese singular entre cristianismo e marxismo, com passagens pelo guevarismo e pelo maoísmo. Sobre a trajetória da AP ver Ridenti (2002).

¹⁵⁷ Cabe registrar que, conforme relata no filme o arcebispo Dom Angélico Bernardino, dois delegados de Ribeirão Preto envolvidos com a tortura da freira foram excomungados pelo arcebispo Dom Felício César da Cunha Vasconcelos.

argumenta no documentário *Dom Helder Câmara – O santo rebelde*, o assassinato de Padre Henrique tinha por objetivo atingir o arcebispo Dom Helder que incomodava a ditadura com sua altissonante defesa dos direitos humanos e da justiça social. O arcebispo falava abertamente em defesa dos países do Terceiro Mundo, contra a exploração dos chamados países subdesenvolvidos pelos países desenvolvidos e em 1963 fez críticas diretas a Aliança para o Progresso, programa de “ajuda” dos Estados Unidos para a América Latina; preconizava o fortalecimento das Comunidades Eclesiais de Base, a conscientização das classes populares, sua organização e protagonismo de modo a deixarem de ser meramente objeto de caridade. Essa sua postura o levou a ser acusado de pregar a subversão e o comunismo e, no início dos anos 1970, a imprensa foi proibida de publicar qualquer referência a ele.

Em *Kuarup* e *Batismo de sangue*, religiosos de posições à esquerda ocupam a centralidade da narrativa, como protagonistas. Padre Nando, de *Kuarup*, idealiza nos índios a fonte para uma nova formação social, tendo como modelo a experiência de Sete Povos das Missões que ele caracteriza como uma “República Teocrática e Comunista baseada no cristianismo [...] a maior experiência social realizada na América e talvez no mundo desde o Império Romano”. Após perder algumas ilusões e passar por um processo de transformação pessoal, Nando abandona a religião e se aproxima das lutas camponesas, terminando por pegar em armas e assumir a identidade de Levindo, líder das lutas camponesas outrora assassinado pela polícia.

Em *Batismo de sangue* procura-se explicitar as razões dos dominicanos para apoiar os militantes da luta armada. Um diálogo entre os frades e seu superior, Frei Diogo, é bastante claro na explicação dos argumentos:

Diogo: O que nós temos que nos perguntar agora é até onde nós podemos, ou melhor, até onde nós devemos ir. E vocês estão indo longe demais. Vocês sabem o perigo que estão correndo?

Tito: Mas a opção pelos pobres é uma exigência do trabalho apostólico. E nós estamos apenas defendendo a causa dos humilhados, dos homens e mulheres de pés descalços [...] Frei Diogo, auxiliar os perseguidos é uma tradição da Igreja!

Diogo (para Oswaldo): E o senhor não tem feito o que deveria, que é estudar.

Oswaldo: Mas tenho lido São Tomás de Aquino. Ele já dizia que, em caso de tirania evidente e prolongada, o povo tem o direito de se defender!

Betto: E Paulo VI disse algo bem parecido: esgotadas todas as possibilidades, é legítimo o uso da violência!

Fernando: Se queremos realmente mudar alguma coisa, temos de ir além das palavras! [...]

É importante observar que Frei Diogo, apesar de se opor às ações de colaboração com a guerrilha, mostra-se preocupado com a justiça social e, em seus sermões, explicitamente conclama seus fiéis a colocarem-se contra a ditadura: “Nós, cristãos, não podemos engolir a ditadura de cabeça baixa. A ditadura é conivente com a má distribuição da riqueza, com a exploração do povo pobre. Nós, cristãos, devemos encontrar a nossa própria maneira de agir!”. Por outro lado, o filme não deixa de mostrar que havia setores da igreja que eram coniventes com a ditadura, como um cardeal que ignora as denúncias de tortura dos frades e os acusa dizendo que eles não foram presos enquanto celebravam a missa, conforme já foi mencionado no capítulo anterior. Ao colocar um cardeal para expressar o apoio à ditadura em contraponto aos frades opositores, o filme pode estar sugerindo uma separação entre as posições do alto e do baixo clero da Igreja Católica. Quanto aos dominicanos, cabe ressaltar que o filme esclarece que se eles não se ativeram a “rezar missas”, eles também não pegaram em armas, apenas colaboraram com a esquerda armada em atividades como transporte de militantes, envio de mensagens, e auxílio a perseguidos.

Outro aspecto interessante para análise é a composição social dos representantes das diversas modalidades de oposição assinaladas pelos filmes.

Os militantes armados são representados majoritariamente por jovens estudantes ou recém-formados. A migração de contingentes do movimento estudantil para a luta armada é abordada em: *Paula*; *Tempo sem glória*; *Zuzu Angel* e *Hércules 56*. Em *Pra frente Brasil* não há referência direta à ocupação dos militantes, mas Mariana, Ivan e Zé Roberto são jovens e uma fala de Miguel para Mariana expressa pejorativamente a ligação dos estudantes com a militância: “A impressão que você me dá é que você quer viver a sua vida inteira como estudante”. Algo semelhante ocorre em *Zuzu Angel*, quando a mãe questiona o que julga ser uma falta de senso de realidade do filho, respondendo à afirmação dele de que “O povo vai perceber que o capitalismo está agonizando no mundo todo, mãe” com “Aprendeu isso nos livros, é, estudante?”. Em *Sonhos e desejos* e *Tempo sem glória* os

protagonistas aderem à luta armada menos por convicção do que por envolvimento amoroso, o que contribui para a constituição de uma imagem de impulsividade e irresponsabilidade em torno da militância armada.

A respeito do movimento estudantil, é importante mencionar o documentário de Silvio Tandler realizado em 2007 em comemoração aos 70 anos da UNE (União Nacional dos Estudantes). Feito para exibição televisiva (no *Canal Futura*), *Memória do Movimento Estudantil* desmembra-se em dois médias-metragens: *Ou ficar a pátria livre ou morrer pelo Brasil*, que coloca em relevo a ligação da UNE com as lutas político-sociais ao longo da história; e *O afeto que se encerra em nosso peito juvenil* que aborda as produções culturais que tiveram relação com o movimento estudantil, exibindo trechos de peças, músicas e poesias produzidas por estudantes ou relacionadas ao meio estudantil. Ambos os filmes, embora acompanhem a trajetória da UNE desde sua criação até os dias atuais, dedicam grande espaço à atuação do movimento estudantil nos anos 1960 e 1970, com ênfase na luta política contra a ditadura – caracterizando inclusive o movimento estudantil como o “grande celeiro para a luta armada” – bem como dedicando especial atenção às produções político-culturais do período pré-64 com caráter de crítica social, lançando luz sobre a experiência do CPC (Centro Popular de Cultura) e da UNE Volante.

Ainda sobre o movimento estudantil, cabe mencionar filmes que fazem referência à atuação dos estudantes no final dos anos 1970, quando o movimento estudantil se rearticulou depois do retraimento sofrido em decorrência da repressão ao longo da década. É o caso de *Feliz ano velho* e *Deu pra ti anos 70* que abordam a mobilização dos estudantes em 1977.

Os opositores, com papel central ou secundário na trama dos filmes, geralmente enquadram-se no perfil da denominada “classe média intelectualizada”. Aos estudantes, somam-se professores, jornalistas, profissionais liberais, como arquitetos e advogados, em posições contrárias ao regime militar. Não obstante, outros setores sociais também são apresentados nos filmes como antagonistas da ditadura.

Lamarca e Caparaó têm como figuras centrais ex-militares que travaram luta contra a ditadura. Este último lança luz à primeira tentativa de luta armada contra o regime militar, organizada por um grupo formado basicamente por ex-militares “expurgados” que

em agosto de 1966 instalou-se no alto da Serra do Caparaó, na divisa do Espírito Santo com Minas Gerais, para ali iniciar um foco de resistência à ditadura. Outros filmes fazem referência a ex-militares que se colocaram na oposição, como *Vôo cego rumo sul* que através do personagem Sargento Irineu expressa a preocupação de não se homogeneizar o meio militar: “Você acha que nas Forças Armadas só tem gorila? Tem muita gente boa, tá me entendendo? Vô dizer uma coisa, nesse golpe aí tem muito mais civil e político do que militar”. Em *Batismo de sangue* há uma sutil alusão à existência de militares de esquerda, por meio de uma breve cena na prisão, onde um dos detidos é um militar da Marinha que diz ter entrado para o Partido Comunista quando era fuzileiro naval. *Hércules 56*, por sua vez, traz entre os libertados pelo sequestro do embaixador estadunidense o ex-sargento Onofre Pinto, destacado militante da VPR (Vanguarda Popular Revolucionária), assassinado ao retornar clandestinamente ao Brasil em 1974.

A composição “ecclética” da lista dos quinze beneficiados no sequestro do embaixador Charles Elbrick, permite a *Hércules 56* abranger ainda a participação de militantes ligados ao movimento operário como José Ibrahim e Rolando Frati. José Ibrahim era presidente do Sindicato dos Metalúrgicos de Osasco e foi líder, em 1968, da greve da Cobrasma, em Osasco, uma das pioneiras e maiores greves ocorridas durante a ditadura. O filme *Lamarca* faz breve referência a essa greve num *flashback* motivado pelo encontro entre Lamarca e Zequinha Barreto para iniciar a articulação da guerrilha rural. Nesta ocasião, Lamarca recorda-se da primeira vez em que encontrou Zequinha, estando eles em lados opostos: Lamarca ainda como capitão do Exército reprimindo a greve em que Zequinha ocupava posição de destaque. A greve, entretanto, não é identificada como a greve da Cobrasma e não são trazidos quaisquer elementos para sua caracterização. O objetivo da cena é mostrar a ironia do destino que determinou o reencontro dos dois, tendo como foco, mais uma vez, o herói Lamarca.

Um aspecto que recebe destaque em grande parte dos filmes é a participação feminina na luta contra a ditadura. Como protagonistas ou personagens secundárias, as mulheres militantes têm presença em muitos filmes. Pode-se creditar tal ocorrência a uma necessidade de “equilíbrio” na composição dos personagens e a uma adesão à fórmula do cinema narrativo clássico que preconiza a composição de casais cujo relacionamento e

obstáculos que a ele se interpõem são elementos centrais para a trama. Grindon (1994) afirma que o “romance” desempenha papel central no filme de ficção histórico, ao assinalar o conflito entre vida privada e ação pública, os dilemas da relação entre o indivíduo e a sociedade. Casais que têm seu relacionamento obstado ou atormentado pelas circunstâncias históricas da ditadura estão presentes em grande parte dos filmes, como *Paula*; *Pra frente Brasil*; *O bom burguês*; *Corpo em delito*; *Lamarca*; *As meninas*; *O que é isso, companheiro?*; *Ação entre amigos*; *Araguaya*; *Cabra-cega*; *Sonhos e desejos*; e *Zuzu Angel*. O papel desempenhado pela parte feminina do casal é variável; se em determinados casos elas parecem estar na luta para seguir seus companheiros, como ocorre notadamente em *Lamarca* e *Sonhos e desejos*, em outros são elas que levam os companheiros à luta como em *Paula* e *Tempo sem glória*.

Cassal (2001) afirma que as mulheres revolucionárias do cinema: “ou são amantes, femininas, frágeis e emotivas – e usam vestidos – ou são guerreiras, masculinas, duras e agressivas – e vestem calças, camisas e quepes” (CASSAL, 2001, p.39). Observamos que essa polarização é um pouco matizada em alguns filmes como *Paula* e *Pra frente Brasil*, nos quais as militantes estão a um meio termo entre a delicadeza das amantes e a força das guerreiras. Em *Cabra-cega*, por sua vez, são apresentados dois perfis de mulheres militantes, nas figuras de Rosa e de outra militante anônima (Dora, de acordo com o roteiro, mas cujo nome não é ouvido no filme). Rosa é uma militante cujo perfil não corresponde ao de estudante de classe média que se rebela contra a autoridade familiar e social; é oriunda das camadas populares e seu pai era um trabalhador comunista cuja militância ela acompanhou desde criança. No momento atual, ela atua realizando contatos e dando suporte à organização, sem participar das ações armadas. É ela quem comparece aos “pontos”¹⁵⁸ para obter do dirigente Matheus as diretrizes da organização e transmiti-las a Thiago, militante ferido que está abrigado no apartamento de um simpatizante depois que o “aparelho”¹⁵⁹ em que estava foi descoberto por agentes da repressão. Ela “faz fachada”, ou

¹⁵⁸ Segundo Almeida e Weis (2002), “pontos” são locais públicos onde se encontram militantes para combinar reuniões, transmitir decisões, planejar ações etc. São utilizados locais públicos para evitar que os órgãos da repressão descubram a localização do “aparelho”.

¹⁵⁹ Aparelho designa o local clandestino em que são abrigados militantes, armas, equipamentos gráficos e documentos das organizações de esquerda.

seja, cumpre o papel de criar para os olhos da sociedade uma aura de “normalidade” sobre o apartamento-aparelho, sobre si mesma e seus companheiros. Trabalha como balconista em uma mercearia e, para o porteiro do prédio, coloca-se como a empregada que cuida do apartamento. Na verdade ela acaba sendo um pouco isso mesmo, arrumando o apartamento, fazendo compras, cozinhando e cuidando de Thiago – cumprindo, de certa forma, a “função” designada pela sociedade à mulher.¹⁶⁰ A outra personagem, entretanto, traz uma imagem diferente da militância feminina. Presa na ocasião em que Thiago foi ferido, aparece em breves momentos do filme, mas tem participação importante. O contraponto com Rosa começa pelo figurino: enquanto Rosa está sempre de saias, ela aparece trajando calças; Rosa não sabe manejar armas e a princípio tem aversão a elas, enquanto vemos nos *flashbacks* a outra em confronto armado com a polícia; Rosa se apavora ao pensar nas torturas e diz não tolerar a dor, enquanto a anônima não cede informações mesmo mediante as bárbaras torturas a que é submetida. É importante observar, porém, que a personagem Rosa não pode ser considerada como estereótipo da mulher frágil, maternal e dona de casa, pois, no decorrer do filme, demonstra habilidade para lidar com situações de crise e paulatinamente sua força, perspicácia e sabedoria vão emergindo e cativando mesmo o duro militante Thiago.

Em *Sonhos e desejos*, por outro lado, tem-se, conforme mencionamos anteriormente, a imagem da militante como uma jovem impulsiva e incosequente. A protagonista Cristiana entra na clandestinidade por causa da paixão pelo seu professor Saulo, mas quando conhece outro militante que se aloja no aparelho onde ela e Saulo estão vivendo, passa a se interessar pela novidade e procura conquistá-lo. Angustiado pelo fato do companheiro subestimá-la como militante, sai para pichar muros com dizeres antiditatoriais, contrariando as orientações de Saulo e colocando em risco a própria segurança e a dos demais militantes; volta exultante como menina mimada que fez uma travessura.

A representação da militância feminina contra a ditadura é analisada por Tega (2009) que focaliza especialmente os filmes *Que bom te ver viva* e *O que é isso*,

¹⁶⁰ Ridenti (1993), por meio de depoimentos de mulheres que foram militantes, ressalta a reprodução da desigualdade entre os sexos no interior das organizações. Tega (2009) trabalha a questão de gênero na luta contra a ditadura, bem como analisa a representação das militantes no cinema.

companheiro? e faz referência a outros filmes como *O bom burguês* e *Lamarca*.

Outro ponto interessante a se observar nos filmes é a recorrência das figuras históricas de Lamarca e Marighella, o que não é por acaso, pois são eles os maiores ícones da esquerda armada. Além de serem efetivamente personagens dos filmes *Lamarca* e *Zuzu Angel*; e *Dedé Mamata* e *Batismo de sangue*, respectivamente, são também referência em outros filmes, entrando muitas vezes na trama por meio de imagens de jornais e noticiários de rádio ou televisão. Há ainda que se mencionar curtas e médias-metragens dedicados a eles, como *Porta de fogo* (Edgard Navarro, 1985) que promove ficcionalmente um encontro entre Lamarca e Lampião na hora da morte daquele – filme que teve a exibição proibida pela censura em 1984¹⁶¹ –; *A Ordem* (Luiz Alberto Pereira, 1996) no qual o encontro imaginário é entre Lamarca e Antônio Conselheiro no sertão da Bahia; e *Marighella – Retrato Falado do Guerrilheiro* (2001), de Silvio Tendler.

4.1.5 Retratos da luta combalida

Cassal (2001) fala de “heróis falhados”, do isolamento e do fracasso dos “heróis” guerrilheiros. Souza (2007) observa uma “tônica da derrota” nos filmes brasileiros sobre a ditadura que analisa. Magalhães (2001) em sua análise de três filmes que retratam a luta armada – *O bom burguês*; *Lamarca* e *O que é isso, companheiro?* – nota o que chama de “fatalismo dramático”. Em nossa análise, verificamos que o recorte promovido pela maioria dos filmes que se debruçam sobre o período do regime militar privilegia a luta combalida, o enfoque da tragédia, da repressão, tortura e morte em detrimento do enfoque do momento pré-64 e da efervescência política e cultural; numa abordagem que coloca em relevo a opressão e deixa obscurecidas as perspectivas de transformação social e política que permeavam o período. A proposição que perpassa grande parte dos filmes parece se restringir a lamentar e reviver a tragédia e implicitamente bendizer os dias atuais, afastados

¹⁶¹ De acordo com notícia do Jornal *Folha de São Paulo*, agentes da Polícia Federal impediram a exibição do filme em Salvador, em julho de 1984. O filme não possuía atestado de liberação da Censura e por isso sua projeção foi proibida mesmo em situações sem fins comerciais. Segundo a reportagem, foi também requerido ao cineasta que prestasse esclarecimentos na sede da Polícia Federal. Ver “POLÍCIA proíbe filme sobre Carlos Lamarca”. *Folha de São Paulo*, São Paulo, p. 19, 30 jul. 1984.

dos tempos sombrios do passado.

Na representação da oposição à ditadura sobressaem o sofrimento e a derrota. Mesmo *Lamarca*, que busca construir uma imagem de herói, assume um tom de tragédia anunciada, priorizando em seu enfoque o encurralamento de Lamarca. Conforme bem aponta Rossini (2006, p.10):

[...] a construção estética do filme revela um personagem sem saídas [...] No aparelho, os enquadramentos são fechados, não há profundidade de campo; a fumaça do cigarro e a iluminação precária aumentam a sensação de sufocamento. No sertão, a mata o envolve sem que se vejam caminhos, saídas.

Em *Quase dois irmãos* os guerrilheiros são retratados já presos, de modo que no filme não há ações revolucionárias; não há luta contra a ditadura, apenas um embate por melhores condições de vida no cárcere. No presídio, as filmagens em cores frias e sombrias, com predomínio dos tons de cinza e azul, simbolizam o fracasso. Quanto à trama, esta salienta a cisão entre o universo da classe média de esquerda e o das classes populares pelas quais aquela diz lutar. Em *Paula*, Marco Antônio sintetiza a frustração da utopia revolucionária, enquanto Oliveira é o símbolo do prolongamento do arbítrio. *Cabra-cega* representa com intensidade o isolamento da luta armada em seu estado de agonia. O “aparelho” é o cenário que circunscreve os personagens; do lado de fora, está a tortura e a morte. Em *Batismo de sangue* a morte de Tito marca o início e o final do filme, e, assim, sabemos que a narrativa caminha para a morte quando acompanhamos as referências aos objetivos e estratégias da luta capiteneada por Marighella. *E agora, José? Tortura do sexo e A freira e a tortura* têm, conforme já evidenciam os títulos de ambos, a tortura como assunto central, em narrativas que não deixam espaço para a representação da luta. Em *Pra frente Brasil* a tortura também ocupa posição central no enredo, que trata da busca de uma família “apolítica” pelo ente desaparecido. Neste filme a esquerda armada é alvo de olhar crítico, estando fadada ao fracasso e à morte e são obliteradas outras modalidades de resistência à ditadura. Em *E agora, José?; Paula; O bom burguês; Nunca fomos tão felizes; O beijo da mulher aranha; Besame Mucho; Leila Diniz; Dedé Mamata; Corpo em delito; Lamarca; Eu me lembro; Araguaya – A conspiração do silêncio* e *Zuzu Angel* o destino dos militantes é a morte ou o desaparecimento. Em *O torturador* o destino dos guerrilheiros é

também a morte, ficando a vitória para o (ex) torturador, Capitão Jonas.

Cabra marcado para morrer, por sua vez, é, nas palavras de Jean-Claude Bernardet, “o duplo resgate de uma dupla derrota” (BERNARDET, 1985, p.4): o filme que começou a ser produzido em 1964 era o resgate de um fracasso, o assassinato de um líder das Ligas Camponesas, João Pedro Teixeira; enquanto o filme de 1984 é o resgate do filme de 1964, frustrado pelo golpe.¹⁶² Bernardet (1985) chama a atenção para o final desse filme. A cena de despedida entre Elizabeth Teixeira e Coutinho, na qual ela proclama que a luta continua, seria, conforme coloca Bernardet (1985), um “fim perfeito”, mas ela não é a cena escolhida para ser a última; Coutinho acrescenta um epílogo informando que, dois anos depois das filmagens, Elizabeth só tinha reencontrado dois dos oito filhos que não via desde o golpe, e que o camponês João Virgínio morrera dez meses depois de seu depoimento ao filme. De modo que o filme se encerra com uma feição de derrota. É importante observar que a interrupção das filmagens do primeiro *Cabra marcado*, em 1964, não representa apenas a frustração de um projeto particular do cineasta, mas de um projeto coletivo de transformação social que estava no horizonte no pré-1964. Conforme observa Célia Tolentino (2001), os vinte anos que separam as primeiras filmagens da retomada do projeto em 1984 são responsáveis por uma “fratura inconciliável” entre o primeiro e o segundo *Cabra marcado*: “o que em princípio era matéria para um filme pedagógico-iluminista exemplar só pode ser retomado como matéria para um triste documentário” (TOLENTINO, 2001, p.227). De tal modo que o segundo *Cabra marcado* torna-se, nas palavras de Tolentino, um “documentário sobre um grande projeto malogrado” (TOLENTINO, 2001, p. 200).

O desfecho de *Vôo cego rumo ao sul* é também trágico, com Abílio ferido depois de um tiro acidental e Sargento morto numa arriscada travessia de barco. A cena final é de desolação, com Aníbal tentando seguir a pé com o dinheiro para a resistência, chorando,

¹⁶² O projeto de *Cabra marcado para morrer*, iniciado antes do golpe civil-militar de 1964 e vinculado ao CPC da UNE, era abordar a trajetória e o assassinato de João Pedro Teixeira, líder da Liga Camponesa de Sapé, na Paraíba, tendo como atores camponeses membros da Liga e a esposa de João Pedro, Elizabeth Teixeira. Com a instauração do regime militar, as filmagens foram interrompidas e somente em 1981, com a distensão do regime, o cineasta Eduardo Coutinho retoma o projeto e vai ao encontro dos participantes do filme interrompido, construindo um novo filme. A *Cabra marcado para morrer* já foram dedicadas diversas análises, com diferentes enfoques: Bernardet (1985); Lins (2004); Menezes (1995); Montenegro (2001); Queiroz (2005); Ramos, A. (2006); Schwarz (1985); Tolentino (2001, p.199-230).

sozinho, à noite, num local completamente ermo; e os letreiros subsequentes prolongam o quadro desolador: “O golpe civil militar que derrubou o presidente João Goulart abriu as portas para a mais longa e cruel ditadura da história brasileira. Até hoje o país luta para se livrar de muitas de suas consequências”.

Kuarup seria uma exceção a esse quadro de derrotas, pois seu desfecho é aberto à possibilidade de resistência, anunciada como continuidade de uma tradição de luta: após matar os soldados que o perseguiram, Nando assume a identidade do líder revolucionário morto, Levindo, e parte com o camponês Manuel Tropeiro, este tomando de empréstimo o codinome de um cangaceiro, Adolfo Meia-Noite. O enredo, baseado no romance *Quarup*, de Antonio Callado, escrito antes do AI-5, tem conotação de esperança no enfrentamento armado; porém, os letreiros finais – exclusivos do filme – lembram o espectador que a luta seria derrotada:

“Uma longa noite de autoritarismo [se abate] sobre todo o país. Só vinte e cinco anos [depois], à 15 de nov. de 1989, deverá ser retomada a ordem democrática com as eleições diretas para a Presidência da República.”
Brasil, maio de 1989.¹⁶³

Tanga (Deu no New York Times?) é um dos únicos filmes do conjunto estudado com desenlace positivo. Nesse filme, as organizações de esquerda tanganesas, a despeito de si mesmas, conseguem chegar ao poder após a derrubada da ditadura¹⁶⁴ e são depois substituídas pelo povo que toma o palácio. Outra exceção interessante é o recente *Meteoro*, que realiza à sua maneira os ideais utópicos do pré-1964. O filme é livremente inspirado num episódio real, a fundação do vilarejo de Nova Holanda no sertão baiano, ocorrida quando trabalhadores que construíam a Rodovia Brasília/Fortaleza foram abandonados pelo governo depois do golpe de 1964. Em torno da inspiração real, constrói-se uma fantasia na

¹⁶³ A conversão da película para o VHS, formato 4:3, “cortou” as extremidades horizontais do quadro, impedindo a leitura de algumas palavras do letreiro. (*Kuarup*, VHS original da Warner Home Video-Brasil, 1990). As palavras que deduzimos estão colocadas entre colchetes.

¹⁶⁴ Em *Tanga* não há imprensa e o único jornal a chegar à ilha, com três dias de atraso, é um exemplar do *The New York Times* enviado pelo sobrinho do ditador, Kubanin (interpretado pelo próprio Henfil). Tudo o que é publicado nesse jornal torna-se fato e acontecimentos não publicados não são considerados fatos. As notícias, entretanto, são manipuladas por Kubanin que imprime, numa gráfica de Nova York, as manchetes que deseje sob o logo do *The New York Times*. Ao receber um jornal com a manchete “Golpe derruba ditador de Tanga”, o ditador e seus militares fogem amedrontados e os incompetentes “revolucionários” assumem o poder. O único herdeiro da ditadura, Kubanin, quase é fuzilado pelos novos governantes, sendo salvo pelo povo que invade o palácio e assume o controle das notícias.

qual a empolgação nacional-desenvolvimentista tem como fruto a criação de uma comunidade utópica, com autogoverno, sem propriedade privada e com liberdade de costumes. Enquanto o Brasil adentra na ditadura militar, os operários do sonho desenvolvimentista, ao serem abandonados num local inóspito, sem mais receberem provisões, salários ou qualquer assistência, juntam-se às prostitutas que costumavam visitar o local e, mesmo diante das mais adversas condições, criam um reduto de felicidade, contando com a ajuda de um meteoro que faz brotar água para a comunidade. É um filme um tanto “extravagante” e com traços de comédia vulgar, mas significativo por apresentar o otimismo, a possibilidade da utopia. Mesmo quando, dez anos depois, militares chegam ao local atormentando a vivência do paraíso brasileiro, os habitantes de Meteoro não perdem a esperança e partem para a instauração da sua comunidade utópica em outro local. Curiosidade talvez significativa é que, apesar de ser um filme com atores brasileiros, falado em português e patrocinado pela Petrobras, não é realizado por um cineasta brasileiro, a direção é de um porto-riquenho, Diego de la Texera, outrora realizador de *El Salvador: El Pueblo Vencerá* (1980).

4.2.Close

4.2.1 A terceira morte de Joaquim Bolívar ou a tripla derrota da esquerda¹⁶⁵



Um homem de terno branco e chapéu panamá, encostado a uma casa de arquitetura colonial, descasca uma laranja. Acima de sua cabeça, uma placa com a inscrição “barbearia”. De dentro da casa saem dois homens arrastando pelos braços um rapaz aparentemente desacordado. O galo canta e depois ouve-se apenas o som do atrito dos

¹⁶⁵ As considerações tecidas nesse tópico retomam reflexões iniciadas em artigo publicado na revista *O olho da história* – Leme (2010).

sapatos do rapaz que se arrastam contra o calçamento de pedras irregulares, tipo “pé-de-moleque”, que cobre a rua em frente à barbearia. Os homens desaparecem com o rapaz pelo canto direito do quadro. O homem de terno branco, até então impassível, anda vagarosamente na direção em que foram os homens, enquanto ainda descasca a laranja. A câmera, sempre imóvel e em plano geral¹⁶⁶, permanece enquadrando a barbearia vazia depois que o homem de terno branco desaparece também pela direita do quadro. Um corte e o vemos chegar à frente de uma velha escadaria aos pés da qual está, estirado no chão, o rapaz ferido, cercado pelos dois homens que o arrastaram. O homem joga a casca da laranja sobre o rapaz, dá a laranja a um dos homens, tira o chapéu num gesto brusco, abaixa-se diante do rapaz, puxa sua cabeça e lhe diz com uma voz forte, entre dentes: “Seu comunistinha de merda... Isso aqui tudo é meu; foi construído pelo meu avô. Não é você o filho da puta que vai tirar isso... não vai, não vai!”. E, levantando-se após soltar bruscamente a cabeça do rapaz no chão, vocifera: “Isso aqui é tudo meu!!”. Sua calça de linho branco está agora maculada por manchas do sangue do rapaz. Volta-se, então, para o outro homem e ordena: “Geraldo, acaba com a raça desse comunista desgraçado”. Geraldo tira seu facão da cintura e enterra no corpo do rapaz que emite um urro abafado. A câmera, então, sai de sua posição distante que de maneira estática enquadrava a cena em plano geral, como se filmasse uma encenação teatral, e enquadra Geraldo num plano aproximado em *contra-plongée*. A figura de Geraldo – um homem de aparência rude, corpulento, com uma barba preta e cerrada, a camisa respingada de sangue – enquadrada contra um límpido céu azul enquanto retira com a mão o sangue depositado em seu facão, é uma imagem que impressiona. Chama também a atenção o som de passarinhos que gorjeiam enquanto se desenrola a cena, trazendo um tom bucólico que contrasta com a carga de violência da ação representada.



¹⁶⁶ De acordo com Xavier (1977, p.27), a designação “plano geral” corresponde a situações em que a câmera filma exteriores ou interiores amplos, mostrando todo o espaço da ação.

A imagem de Geraldo é sucedida por um quadro preto que traz em seu canto direito, em letras pequenas e singelas, uma epígrafe: “Os homens fazem sua própria história, mas não a fazem como querem. (Karl Marx in “O 18 Brumário de Luís Bonaparte”)”. A inscrição segue o mesmo padrão de cor utilizado no quadro que apresentou o título do filme, anteriormente à sequência descrita: fundo preto com letras verdes seguidas por letras brancas. O som que acompanha cada quadro, no entanto, é diferente. O quadro que traz o título é acompanhado por sons não facilmente identificáveis que, ao se analisar retrospectivamente, presume-se fazerem parte da cena que a ele se segue, dando início ao filme – golpes e gritos abafados provavelmente correspondentes às agressões ocorridas no interior da barbearia antes do rapaz ser arrastado dali desacordado – ; ao passo que o quadro com a epígrafe é sonorizado com atabaques africanos que relacionam-se à sequência posterior.



Em *fade-in*, sob o som dos atabaques, surge em primeiro plano o rosto de um rapaz, com iluminação lateral, de um modo que ele fica com seu lado esquerdo na luz e o direito na sombra. Ele esboça um sorriso e a câmera se abre situando-o numa estradinha de terra, onde ele acena para uma carroça que vem chegando. O homem na carroça lhe oferece uma carona, o rapaz aceita e informa que está indo para Burruchaga e que pode ser deixado em qualquer lugar pelo caminho. O homem diz que não é bom andar por aquela estrada em noite escura de lua nova, o moço retruca que sabe lidar bem com a escuridão, mas o velho insiste e o convida para ficar em sua casa, onde haveria alguém que precisaria muito falar com ele. A imagem inicialmente acompanha esse diálogo travado na estrada, mas depois, no transcorrer da conversa, ela vai perdendo a sua cor e se desvanece, sendo substituída por imagens, em preto e branco, do velho e do rapaz em frente a um altar de umbanda. Ocorre que as imagens se adiantam com relação ao som, numa construção disjuntiva entre o áudio

do diálogo e o seu correspondente visual; assim, enquanto o diálogo expressa o convite, as imagens já mostram o convite aceito, imagem e som fazendo parte de espaços-tempo distintos. Quem precisava muito falar com o moço era uma entidade espiritual que tinha um recado a transmitir por intermédio do velho, que revela: “Pai Oxalá deu treis vida pra cumpri, nessa terra de maldade, expiação, misifi. Mas não tem pressa de morrê, criança, que nenhuma das treis vida é muito formosa não”.



Alude-se, assim, ao título do filme: *A terceira morte de Joaquim Bolívar*. A trama que se desenvolverá a partir daí tratará de um embate, prolongado por décadas, entre Joaquim Bolívar e Coronel Gaudêncio – o rapaz arrastado e o homem de terno branco da primeira sequência –, em torno da construção de uma usina hidrelétrica na fictícia cidadezinha de Burruchaga.

Mas o que faz este filme entre aqueles que tematizam a ditadura militar? Para começar, pode-se esclarecer que as três vidas anunciadas correspondem a três momentos históricos: 1964; 1979; e alguma data nos anos 1990. Não se trata, como já se pôde perceber, de um filme histórico convencional, aquele que abre uma “janela para o passado” e descreve ou dramatiza fatos e situações de um determinado período histórico. É um filme “excêntrico”, cujo diretor, e roteirista, assume a audaciosa pretensão de “retomar a linha evolutiva do Cinema Novo desde seu início e tentar escrever novos rumos dentro do binômio estética arrojada/discurso polêmico”¹⁶⁷. O cineasta em questão é Flávio Cândido, formado em Cinema pela Universidade Federal Fluminense (UFF) em 1985, que estreou na direção de longas-metragens com esse filme cujo roteiro foi selecionado para o 1º Laboratório de Roteiristas do *Sundance Institute* no Brasil, em 1996, conforme comentaremos no próximo tópico.

¹⁶⁷ Cf. declarações do cineasta Flávio Cândido em “NOTAS de produção *A terceira morte de Joaquim Bolívar*”.

A filiação à vertente do Cinema Novo explicita-se já no nome da companhia produtora que anuncia o título do filme – “Cinema Novo apresenta” – e expressa-se no fato de ser um filme “autoral” (Flávio Cândia é o diretor, o roteirista e participa da produção), na opção por um baixo orçamento¹⁶⁸ com filmagens em locações e ambientação rústica¹⁶⁹, e na escolha de atores cujas imagens se associam a filmes de cineastas ligados ao Cinema Novo: Othon Bastos, de *Deus e o diabo na terra do sol* (Glauber Rocha, 1964), *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* (Glauber Rocha, 1969), *Os deuses e os mortos* (Ruy Guerra, 1970) e *São Bernardo* (Leon Hirszman, 1973); e Antonio Pitanga, de *Barravento* (Glauber Rocha, 1962), *Ganga Zumba* (Cacá Diegues, 1963), *A grande cidade* (Cacá Diegues, 1966); *Câncer* (Glauber Rocha, 1972) e *A Idade da Terra* (Glauber Rocha, 1980); além de Maria Lúcia Dahl (mãe de Joaquim Bolívar no filme), ex-esposa do cinemanovista Gustavo Dahl e atriz dos filmes *Menino de Engenho* (Walter Lima Jr., 1965), *A grande cidade* (Cacá Diegues, 1966), *O bravo guerreiro* (Gustavo Dahl, 1969) e *Macunaíma* (Joaquim Pedro de Andrade, 1969). Ademais, a fotografia de *A terceira morte de Joaquim Bolívar* conta com a participação especial do fotógrafo Dib Lufti, célebre por seu trabalho em filmes do Cinema Novo, como *Terra em transe* (Glauber Rocha, 1967), *Fome de amor* (Nelson Pereira dos Santos, 1969), *Os herdeiros* (Cacá Diegues, 1969) e *Os deuses e os mortos* (Ruy Guerra, 1970).

Othon Bastos interpreta Coronel Gaudêncio, o grande antagonista de Joaquim Bolívar (vivido pelo ator de teatro Sérgio Siviero), e Antônio Pitanga é Seu Timóteo/Pai Jacó, aquele que revela, num ritual umbandista, que Joaquim terá três vidas. Se o personagem Coronel Gaudêncio permite identificar o filme à primeira fase do Cinema Novo, de temática rural, preocupada em lançar luz sobre o miserabilismo, a opressão e a exploração do campesinato; o personagem Pai Jacó remete aos filmes de Nelson Pereira dos Santos nos anos 1970, que se despem da visão “intelectualista” e valorizam a cultura popular brasileira, com destaque para as religiões afro-brasileiras¹⁷⁰. Assim, *A terceira*

¹⁶⁸ O orçamento previsto era de R\$ 835 mil, de acordo com Merten (1997), conforme veremos no próximo tópico, o filme acabou sendo realizado com um orçamento ainda menor.

¹⁶⁹ Ainda que ao longo do tempo filmes de cineastas oriundos do Cinema Novo tenham se afastado dessas características, elas foram fundamentais ao movimento, marcando a diferença deste com relação ao modo de produção de cinema de estúdio que até então era valorizado no Brasil.

¹⁷⁰ Referimo-nos aqui essencialmente a *O amuleto de Ogum* (Nelson Pereira dos Santos, 1974) e *Tenda dos*

morte de Joaquim Bolívar não se filia somente a uma “fase” do Cinema Novo e nem mesmo ao “movimento” do Cinema Novo, o qual teria se encerrado no início dos anos 70, mas se propõe a agregar contribuições de toda a “linha evolutiva” do Cinema Novo – conforme declarou o próprio cineasta. As principais referências de Flávio Cândia, segundo suas declarações¹⁷¹, são Alex Vianny, Nelson Pereira dos Santos e Glauber Rocha, sendo que este último faz parte, inclusive, da diegese do filme¹⁷².

O principal elemento de identificação de *A terceira morte de Joaquim Bolívar* com o Cinema Novo é, contudo, a narrativa alegórica. Como analisam Robert Stam, João Luiz Vieira e Ismail Xavier (1995) em *Brazilian Cinema*:

O Cinema Novo tem sido implacavelmente alegórico desde seus primeiros filmes no início dos anos 60 no sentido de que tem sempre favorecido o tratamento fílmico de situações microcósmicas que evocam o Brasil como um todo, desenvolvendo um discurso fragmentário para insinuar mensagens políticas codificadas (STAM; VIEIRA; XAVIER, 1995, p.419, tradução nossa).

Conforme apontam esses autores, a tendência alegórica teve prolongamentos nas décadas subsequentes, exacerbando-se no auge da repressão política no início dos anos 1970 e acompanhando os cineastas veteranos do Cinema Novo ao longo das décadas de 1970 e 1980 em produção de obras com visões globalizantes sobre a sociedade brasileira.

É essa matriz alegórica que *A terceira morte de Joaquim Bolívar* intenta resgatar, buscando abarcar trinta e cinco anos de história do Brasil por meio de um embate ideológico entre o barbeiro comunista Joaquim Bolívar e o Coronel Gaudêncio – figuras que representam a esquerda e a direita, enquanto o microcosmo Burruchaga é metáfora do Brasil.

A alegoria é entendida aqui em seu significado amplo, como propõem Robert Stam e Ismail Xavier (1997) em suas análises da alegoria nacional em filmes brasileiros: “[...] conceito de alegoria, aqui concebido num sentido largo como qualquer tipo de enunciado oblíquo ou sinedótico que solicita preenchimento [*completion*] hermenêutico ou

Milagres (Nelson Pereira dos Santos, 1977). Cf. Johnson, Randal & Stam, Robert, 1995.

¹⁷¹ Cf. “NOTAS de produção *A terceira morte de Joaquim Bolívar*”. *op.cit.*

¹⁷² Em *A terceira morte de Joaquim Bolívar* o cineasta Sérgio Santeiro assume o papel de ator e representa o cineasta Glauber Rocha (assim nomeado no filme), que chega a Burruchaga com sua equipe para realizar filmagens.

deciframento” (STAM; XAVIER, 1997, p.296, tradução nossa). Em texto posterior, Ismail Xavier (2005) tece reflexões sobre os significados historicamente adquiridos pela alegoria e comenta a distinção entre “leitura alegórica” e “expressão alegórica”, indicando que, de modo geral, todo texto pode ser interpretado alegoricamente mas que alguns têm desde o princípio essa intencionalidade. Pode-se dizer que *A terceira morte de Joaquim Bolívar* se enquadra entre os casos que Xavier (2005) denominou de “alegorias nacionais explícitas”, nos quais há um processo intencional de codificação que se expressa por meio do uso de estratégias retóricas particulares.

Nesse filme de Flávio Cândia, algumas das correspondências entre o que ocorre no microcosmo de Burruchaga e a história do Brasil são diretas e explícitas, embora outras não sejam.

O mandonismo local é representado pela figura de Coronel Gaudêncio que se coloca como dono da cidade e tem jagunços a seu serviço para manter sob seu jugo a humilde população da cidade. A grilagem de terras é abordada através do mesmo personagem que falsifica escrituras para assumir a posse de terras. A intimidade entre a direita brasileira e os norte-americanos é referida através da ligação entre Gaudêncio e o engenheiro Michael Phillip, que se articulam num esquema para beneficiar Gaudêncio com a desapropriação das terras para construção da usina hidrelétrica, da empresa de energia *Light*. A corrupção dos administradores do país é aludida através do personagem Junqueira que é ligado ao Ministério e nunca aparece, mas cujo nome é repetidas vezes mencionado por Gaudêncio durante a articulação de seu esquema. Os liames entre o arcaico e o moderno aparecem, por exemplo, no imbricamento entre a “modernidade” trazida pela televisão e a perenidade do mandonismo – o coronel possui em sua residência, para uso privado, uma TV em cores enquanto os moradores assistem na praça a uma televisão em preto e branco que é desligada arbitrariamente pelos jagunços às 22h, sob protesto das donas de casa que querem assistir ao final da novela. O filme aborda também a omissão da igreja frente às arbitrariedades de Gaudêncio e evidencia a negligência dos políticos brasileiros, uma vez que Burruchaga é “esquecida” pelo poder público, ficando à mercê do coronel. O cerne da alegoria de *A terceira morte de Joaquim Bolívar*, no entanto, é a trajetória da esquerda ao longo das quase quatro décadas abarcadas pela estória.

A “primeira vida” de Joaquim Bolívar se passa nos meses que antecederam ao golpe de 1º de abril de 1964. Nesse período, ele acompanha pelo rádio discursos em favor da mobilização da população em prol da mudança social – “todos os brasileiros, homens e mulheres, que se disponham a lutar em defesa de nossas conquistas democráticas, por uma democracia autêntica, pela realização imediata das reformas de base e pela libertação de nosso povo da espoliação internacional”¹⁷³ – e, valendo-se do ofício de barbeiro, comunica-se com a população de Burruchaga, buscando conscientizar e mobilizar o povo para lutar pela cidade contra as manobras de Gaudêncio. O momento é de efervescência política que culmina com a ida de Joaquim ao célebre Comício da Central, promovido por João Goulart em 13 de março de 1964, no qual se reuniram milhares de pessoas numa inflamada defesa das reformas de base. Empolgado com os horizontes de transformação social, Bolívar vê nesse acontecimento um divisor de águas: “Hoje nós vamos escrever a história de um novo Brasil, você vai ver. Dia 13 de março ainda vai ser feriado nacional, o dia do Comício da Central!”.

Para deter o golpe – imobiliário – de Gaudêncio, Joaquim busca o apoio do governador do estado. A espera pela visita do governador a Burruchaga, no entanto, é inglória e ele começa a pensar em agir independentemente do governador. Seu amigo Adamastor, mais cauteloso, lhe recomenda prudência, aconselhando-o a não agir precipitadamente. A cena que se segue é bastante significativa. Joaquim, de arma em punho, fica frente a frente com os jagunços do Coronel Gaudêncio e a expectativa é de embate. A população se alvoroça e espera o primeiro tiro.



O enfrentamento, contudo, não se realiza. Bolívar, seguindo a recomendação de Adamastor, baixa sua arma e opta por continuar buscando o apoio do governador. Assim, o que se observa é que Joaquim vislumbra a transformação social para “escrever a história de um

¹⁷³ Esse texto proferido no rádio da Barbearia de Joaquim Bolívar é um trecho do “Manifesto do Grupo de Onze Companheiros”, de Leonel Brizola. O manifesto completo está disponível em: <<http://brasilrepublicano.com.br/fontes/8.pdf>> e o trecho é citado por Jorge Ferreira (2007, p.557).

novo Brasil”, mas, para defender o povo de Burruchaga, fica na dependência do governador do estado e não enfrenta o coronel. Esse argumento que perpassa o filme parece remeter à tão criticada letargia do PCB, que optou por esperar as decisões de João Goulart ao invés de se articular para enfrentar o golpe de direita que se anunciava; conforme se apresenta em diálogo entre Bolívar e um deputado, havia naquele momento um grande risco de golpe militar... – “ou [de] uma revolução popular”, nas palavras de Bolívar. Assim, pode-se apreender que a proposição que o filme apresenta alinha-se àquela das organizações de esquerda que surgiram no pós-64, qual seja, a de crítica ao “imobilismo”, ao “reformismo” e ao “pacifismo” do PCB que teria acompanhado a inércia de João Goulart, num momento em que seria importante o enfrentamento.¹⁷⁴

Deflagrado o golpe, Joaquim é assassinado por ordem do Coronel, retomando-se as imagens que dão início ao filme, acrescidas de um plano do rosto do barbeiro comunista ensanguentado.

Após quinze anos, Joaquim ressurge em sua segunda vida, na mesma cidade de Burruchaga, prestes a ser dinamitada para a construção da usina hidrelétrica. Para evitar a destruição da cidade, ele intenta organizar uma comissão de moradores para falar com o atual governador pertencente ao MDB (Movimento Democrático Brasileiro).

A situação, porém, é distinta daquela de sua primeira vida. A cidade está ainda mais decadente e a população está se evadindo; Adasmator e Seu Timóteo agora vivem de forma pragmática, vendendo os “desmanches” das casas que foram abandonadas. A conjuntura é visivelmente desfavorável à mobilização coletiva e isso é evidenciado em diálogo travado entre Joaquim e sua mãe. Esta é politizada, tem contatos com o Comitê Central do Partido Comunista e tinha estado exilada. Na “primeira vida” de Joaquim, no momento pré-golpe,

¹⁷⁴ A interpretação do historiador de esquerda Jacob Gorender (1987) é a de que o grande erro dos partidos e organizações de esquerda foi ter optado pela luta armada em condições não propícias. Para ele, houve uma “violência retardada” visto que nas condições históricas de 1964, que determinavam a necessidade de enfrentamento armado contra o golpe, esse enfrentamento não houve, vindo a ocorrer com atraso, após o recrudescimento do regime, em circunstâncias nas quais o adversário já tinha pleno domínio do Estado e havia aniquilado os movimentos de massa organizados. E, assim, a esquerda cada vez mais distanciada das massas travou uma luta na qual sua derrota foi inevitável. Essa interpretação não é consenso entre pesquisadores da conjuntura que envolve o golpe e a posterior atuação das esquerdas armadas, no entanto, é importante mencioná-la já que parece convergir com a crítica proposta pelo filme ao imobilismo do PCB, representado por Bolívar.

ela estava engajada na luta do filho, mas nessa nova fase mostra-se descrente em relação à ação reivindicativa, aconselhando Joaquim a desistir da luta, que julga uma causa perdida: “Você tem é que retomar a sua vida, Quinzinho. Tá todo mundo tão animado com a Anistia, os novos tempos...”. Essa é a postura também de Adamastor que se recusa a ajudar Bolívar na organização de uma comissão de moradores e alerta: “Ninguém tá interessado em salvar Burruchaga, só você”. Coronel Gaudêncio, nessa nova conjuntura, mostra-se aberto à conciliação e oferece a Joaquim um emprego na Assembleia. Joaquim não apenas rejeita a oferta como corta o rosto do Coronel com a navalha enquanto lhe faz a barba. Mesmo com essa afronta, desta vez o Coronel não ordena nenhuma punição ao antagonista. Todavia, diante das circunstâncias adversas em que se percebe impotente, o comunista, depois de rejeitar a conciliação, fiel aos seus ideais, procura a morte numa atitude voluntarista, correndo em direção à barbearia no momento em que essa é explodida, juntamente com outras construções da cidade, a qual deixaria de existir para a construção da usina hidrelétrica.

Bolívar ressurge novamente, nos anos 1990. Mora em Brasília, está casado e é o engenheiro responsável pela construção da usina hidrelétrica em Burruchaga. Gaudêncio é um próspero e “moderno” fazendeiro que chega de helicóptero à área que está sendo topografada para o início das obras; utiliza ilegalmente para a criação de gado uma vasta área de terras de preservação ambiental. Os antagonistas se conciliam a partir da aceitação de Joaquim em modificar o projeto de construção da usina para favorecer Gaudêncio. As falas de Joaquim para seu amigo Adamastor explicitam a nova configuração:

Nós temos que ser pragmáticos, objetivos, você me entende, né? Além do mais o Coronel é amigo de muita gente lá em Brasília, inclusive do ministro, Dr. Junqueira; não podemos agredir os fatos, não é? Eu resolvi reavaliar meu projeto da usina hidrelétrica. [...] Nossa luta mudou de cara, companheiro. Hoje ideologia não é o mais importante não, o mais importante é o emprego [...] minha bandeira agora é a sobrevivência.

Assim, a terceira morte de Joaquim Bolívar é moral; representa a morte dos ideais de uma esquerda que foi cooptada pelo neoliberalismo.

Diversos fatores permitem distinguir *A terceira morte de Joaquim Bolívar* da maioria dos filmes que se reportam ao tema da ditadura militar no Brasil. Ao invés de

narrar situações históricas facilmente exploráveis do ponto de vista dramático, com elementos de ação e emoção, como as circunstâncias que envolvem as ações da guerrilha urbana e a repressão sobre ela, *A terceira morte* volta-se para uma tentativa de compreensão do processo histórico e – ainda que acabe incorrendo em simplificações de análise – faz a ponte entre passado e presente; procura resgatar uma tradição cinematográfica que não busca simplesmente descrever ou dramatizar eventos do passado, mas problematizá-los, refletindo sobre o presente. Neste sentido, não apresenta fatos históricos de maneira estrita, mas coloca problemas históricos.

O filme não aborda diretamente os “anos de chumbo” da ditadura militar. Há uma elipse entre as duas primeiras “vidas”, a de 1964 e a de 1979. No entanto, há elementos sugestivos a respeito do período. A imagem da morte violenta de Bolívar bem como as presumidas agressões sofridas por ele no interior da barbearia antes de ser assassinado, logo após o golpe, é um anúncio do que se sucederia a partir de então; e o retorno dele, em sua segunda vida, à cidade de Burruchaga ocorre em condições bem distintas daquelas de 1964. Na primeira vez, chega à Burruchaga numa bela manhã de sol, em dia de festa, 6 de janeiro de 1964, dia de Reis. Ao passo que em 1979 ele chega à Burruchaga numa noite escura, sozinho, montado em um burro, e entra como que clandestino na barbearia. Na clareza do dia, vê-se que a barbearia é a mesma de quinze anos atrás, porém sua fachada está degradada, os objetos que a compõem estão sujos e os espelhos deteriorados pelo tempo. Na parede, o calendário parado em 1º de abril de 1964.



Tais indicações sugerem que o período transcorrido entre as duas “vidas” – a partir do marco do calendário – foi um período de trevas, de sofrimento e degradação. Ao retornar em 1979, Bolívar precisa limpar tudo e recomeçar sua luta. As condições, no entanto, não são propícias, como já foi mencionado. A barbearia que nos primeiros meses de 1964 vivia sempre cheia de pessoas do povo agora está quase sempre vazia e o Coronel é talvez o único cliente assíduo de Joaquim. A população que outrora havia enfrentado o

jagunço Geraldo às portas da casa do Coronel, reivindicando explicações sobre a situação da cidade, agora está indo embora e os remanescentes se reúnem na praça apenas para assistir à televisão.



A Joaquim, que não aceita o conformismo ou a saída negociada, resta, antes da morte, a angústia. Sozinho em frente à barbearia, expressa seu tormento e apreensão assobiando a canção *O que será* (Chico Buarque, 1976) ou cantarolando *Acorda amor* (Leonel Paiva; Julinho da Adelaide – Chico Buarque –, 1974): “acorda, amor/ eu tive um pesadelo agora/ sonhei que tinha gente lá fora/ batendo no portão/ que aflição.../ são os homens/ não reclama/ não demora/ qualquer dia desses chega a sua hora.../ Chame, chame, chame o ladrão, chame o ladrão”¹⁷⁵. Poder-se-ia considerar que esta canção está inserida de forma anacrônica no filme, já que em 1979 os dias em que ocorriam situações como as aludidas na letra – quando pessoas eram surpreendidas em suas casas por agentes da repressão – pareciam ter ficado para trás; os “tempos eram outros”, conforme acreditava a mãe de Joaquim. No entanto, a construção fílmica sugere que o espectro da ditadura não fora plenamente afastado, que o ideário responsável pela “escuridão” dos quinze anos anteriores tinha ainda prolongamentos. A cena de Bolívar cantando *Acorda amor* é realizada na penumbra da noite e é adjacente à cena que traz o pronunciamento do Presidente Figueiredo, transmitido no aparelho televisão de Gaudêncio: “Chegou o dia de encaminhar o projeto de lei de anistia aos que hajam cometido crimes políticos ou conexos. Contudo, é preciso reafirmar: o ideário da Revolução de 1964, que nos ensinou durante os últimos 15 anos, continuará vivo através das gerações”.



¹⁷⁵ Essa é a letra tal como cantada por Bolívar, com elipses com relação à canção original.

A abordagem do processo histórico que envolve a ditadura militar brasileira se faz em *A terceira morte de Joaquim Bolívar* violando as convenções do filme histórico tradicional que segue os ditames do cinema narrativo clássico de estética naturalista¹⁷⁶. O filme de Flávio Cândia rompe com as noções de verossimilhança, a começar pelo mote central das três vidas do personagem Joaquim Bolívar e pelo fato dos personagens não envelhecerem (embora o Coronel demonstre ter ciência do que ocorreu nas “vidas anteriores”¹⁷⁷); não há preocupação em construir explicações causais para o comportamento dos personagens – não sabemos, por exemplo, por que Joaquim Bolívar, um rapaz intelectualizado, veio do Rio de Janeiro para ser barbeiro numa cidadezinha decadente –; a interpretação dos atores é, em larga medida, teatralizada e há diversos planos de enquadramento frontal, incluindo tomadas em que os personagens se dirigem para a câmera, sugerindo endereçamento ao espectador, a exemplo das cenas finais em que Adamastor diz a Bolívar, olhando não para seu interlocutor no universo diegético, que está a seu lado, mas para a frente, para câmera: “e a sua consciência como é que fica?”.



A terceira morte diferencia-se do filme histórico tradicional também por adotar uma perspectiva de causalidade histórica supraindividual. Ainda que o nome do personagem central possa conter em si certa “heroicidade” – seu sobrenome remete a Simón Bolívar, “O Libertador da América”, e seu prenome pode ser associado a Joaquim José da Silva Xavier, Tiradentes, “O mártir da Independência” – Joaquim Bolívar não é construído como herói

¹⁷⁶ De acordo com Bernardet e Ramos (1988) e Xavier (1977), a estética naturalista, característica dos filmes de Hollywood e predominante no cinema em geral, conduz o espectador por meio de um uso específico dos elementos que compõem a linguagem cinematográfica, por exemplo: a câmera comporta-se como o olhar humano se comportaria; respeita-se a noção de continuidade; a montagem é invisível; a música indica os sentimentos a serem mobilizados; a interpretação dos atores é “natural”, criando um efeito “ilusionista” de realidade, conduzindo os espectadores ao longo da narrativa que lhes é apresentada. De acordo com as considerações de Rosenstone (2001), elemento central nos filmes históricos *mainstream* é a percepção de acesso à realidade que esses filmes proporcionam, colocando-se como uma “janela para um mundo realista no passado”, valendo-se para isso de convenções e técnicas cinematográficas que criam a ilusão de que o que está na tela não foi construído nem manipulado.

¹⁷⁷ Por exemplo: na segunda fase, Gaudêncio diz estar aguardando há quinze anos o dinheiro das desapropriações, e, na terceira fase, ele começa a narrar para Joaquim a história de Burruchaga.

cujas ações conduzem a história. Ao contrário, conforme já se anuncia na epígrafe com a citação de Marx, ele age mediante as circunstâncias históricas de seu tempo e é muitas vezes atropelado por elas, ainda que tente modificá-las.

Soma-se a isso, o fato do âmbito privado ser pouco desenvolvido e haver pouca densidade psicológica na concepção dos personagens, que são construídos como personagens-tipo que correspondem a sujeitos históricos coletivos: a esquerda, a oligarquia, o capital internacional, o povo... Nota-se que as escassas referências à vida afetiva de Joaquim assumem também sentido alegórico no filme. Na primeira vida de Joaquim há um incipiente romance entre ele e Vilma – mulher negra, trabalhadora, neta de Seu Timóteo/Pai Jacó – numa clara alusão à união da esquerda com o povo na conjuntura pré-1964, ao que o coronel se opõe tecendo comentários racistas. Na segunda vida, a mãe de Joaquim quer que ele desista da política e retome sua vida pessoal, lembrando-lhe de Isadora, provavelmente a namorada que deixou no Rio de Janeiro, mas ele não demonstra interesse e coloca seus objetivos políticos em primeiro plano. Na terceira vida ele está casado com Isadora, mas tira a aliança quando não está com ela, o que sugere infidelidade, em convergência com a falência de seus princípios.

A terceira morte de Joaquim Bolívar carrega resquícios do “romantismo revolucionário”¹⁷⁸ que perpassou muitos dos filmes do Cinema Novo. Isso é particularmente evidente no que concerne ao relacionamento entre Joaquim e Vilma. Numa cena, o barbeiro comunista vai com ela ao entreposto para fazer as trocas de víveres. A moça simples vai guiando o carro de boi e ele vai sentado em meio a galinhas, cestos e um latão de leite. Ajuda-a carregando os sacos pesados; sorri para ela, que lhe retribui; acaricia cachorrinhos que estão num cesto. Os sorrisos dos dois, os sons campestres de passarinhos e uma música instrumental suave, tudo alude a uma felicidade simples. O momento idílico, porém, é breve. A música suave é bruscamente cortada pelo som do motor do caminhão

¹⁷⁸ De acordo com a “tipologia do romantismo” concebida por Michael Lowy e Robert Sayre (1995), o “romantismo revolucionário” é aquele que se caracteriza pelo objetivo de “instaurar um futuro novo, no qual a humanidade encontraria uma parte das qualidades e valores que tinha perdido com a modernidade: comunidade, gratuidade, doação, harmonia com a natureza, trabalho como arte, encantamento da vida. No entanto, tal situação implica o questionamento radical do sistema econômico baseado no valor de troca, lucro e mecanismo cego do mercado: o capitalismo” (LOWY; SAYRE, 1995, p. 325). Tal conceito é retomado por Marcelo Ridenti (2000, 2005, 2010) em sua análise das manifestações político-culturais brasileiras dos anos 1960 e 1970.

dirigido pelo jagunço Geraldo que chega ordenando aos camponeses que carreguem o caminhão de café.



A cena descrita não contém nada de revolucionário; é apenas romântica, mas não se trata de uma cena isolada; ela se inscreve no conjunto da trama. E, ao associá-la ao empenho de Bolívar para se articular com o povo de Burruchaga contra os desmandos de Gaudêncio, a cena adquire um significado maior: alegoricamente, a conjunção entre Bolívar e Vilma é o embrião da transformação. Encontram-se aqui fortes ecos da “estrutura de sentimento da brasilidade (romântico) revolucionária”¹⁷⁹ que pautou boa parte das manifestações político-culturais dos anos 1960 e início dos 1970. Conforme explica Marcelo Ridenti:

A utopia revolucionária romântica do período valorizava acima de tudo a vontade de transformação, a ação dos seres humanos para mudar a História, num processo de construção do *homem novo*, nos termos do jovem Marx recuperados por Che Guevara. Mas o modelo para esse *homem novo* estava no passado, na idealização de um autêntico homem do povo, com raízes rurais, do interior, do “coração do Brasil”, supostamente não contaminado pela modernidade urbana capitalista (RIDENTI, 2000, p.24).

Como veremos ao longo da análise, *A terceira morte Joaquim Bolívar* apresenta, além da influência abrangente do Cinema Novo, vários pontos de contato com um filme específico, *O dragão da maldade contra o santo guerreiro*, de Glauber Rocha. Um dos pontos em que esses filmes se tangenciam diz respeito à forma como em ambos se constrói a articulação entre arcaico e moderno, na qual, conforme aponta Xavier (1993) sobre o filme de Glauber, o moderno se apresenta como um aspecto grotesco e espúrio, enquanto o “arcaico é a reserva moral da revolução” (XAVIER, 1993, p.185).¹⁸⁰ Em *A terceira morte*,

¹⁷⁹ A expressão foi cunhada por Ridenti (2010) num amálgama entre os conceitos de “estrutura de sentimento”, de Raymond Williams (1979) e de “romantismo revolucionário”, de Lowy e Sayre (1995).

¹⁸⁰ Célia Tolentino (2001) também observa em *O dragão da maldade* essa valorização do arcaico, numa busca por “um rural de supostas rebeldias originais e descolonizadas”. Para a autora, entretanto, a despeito de suas

escolheu-se como cenário uma cidadezinha rural e não um centro urbano – as locações, aliás, lembram aquelas de *O dragão da maldade*¹⁸¹ –; a primeira vida de Bolívar é a mais valorizada pela construção fílmica, que lhe dedica mais da metade do tempo de filme; e fica patente uma nostalgia com relação ao período pré-golpe de 1964, à articulação intelectual-povo e à possibilidade de transformação social a partir das raízes populares. Na segunda parte, a luta de Bolívar, “contra a corrente”, é para salvar o arcaico: a igreja, as casas antigas, a cidadezinha rural, enfim, tudo aquilo que “pertence ao povo de Burruchaga” – como ele diz na cena em que tenta evitar que o padre abandone a cidade; seu empenho quase desesperado é por preservar as raízes. A despeito de seu esforço e sacrifício, a cidadezinha foi dinamitada e com ela morreram as últimas esperanças de transformação, abrindo caminho para a pior das mortes, aquela com a qual se preocupa o título do filme, a terceira: a dos ideais.

A despeito da valorização das raízes populares, nota-se que o povo não é um personagem coletivo forte em *A terceira morte*. Pouco se ouve sua voz e sua presença é tímida, bem diferente da massa humana densa que impõe sua presença de maneira vigorosa, ameaçando a ordem, em *O dragão da maldade*.¹⁸² Os buruchaguenses são humildes e passivos: fiéis beijam a mão do padre; homens, na barbearia, meneiam as cabeças em sinal de anuência ao coronel ou cedem servilmente seu lugar a ele; o grupo de Folia de Reis não se configura como um polo de cultura popular de resistência mas, ao contrário, toca a

intenções revolucionárias, o filme acaba por incorrer num “conservadorismo involuntário” em sua elegia ao universo sertanejo e aos mitos nacionais, distanciando-se do terreno da luta de classe, num enfoque “marcado por certo romantismo anticapitalista, mas que termina por fazer apologia das virtudes da velha sociedade agrária” (TOLENTINO, 2001, p.267). Para análises aprofundadas de *O Dragão da maldade contra o santo guerreiro* ver Xavier (1993, p.162-187) e Tolentino (2001, p.239-269). Propor aqui uma análise comparada entre *O dragão da maldade* e *A terceira morte* seria extrapolar os objetivos desta dissertação; nosso intuito aqui é apenas apontar alguns elementos que colaboram para a compreensão da construção fílmica de *A terceira morte* em sua abordagem da ditadura militar.

¹⁸¹ Apesar de *A terceira morte* ter sido filmado em 1997 e *O dragão da maldade* em 1968, este na Bahia e aquele no interior de Minas Gerais, as casas coloniais, a pavimentação das ruas de tipo “pé-de-moleque”, as ladeiras e o relevo montanhoso são comuns aos dois filmes.

¹⁸² Sobre o grupo que acompanha o cangaceiro Coirana e a Santa em *O dragão da maldade*, Ismail Xavier disse: “Massa humana que, na uniformidade de sua ação (ou inação), traz, em primeiro lugar, uma ideia unitária de “povo” [...] O “povo” de Coirana não carrega uma intencionalidade mas é presença estranha, fora de controle. Pela sua *performance* – alguns dirão dionisiaca – encarna um fantasma de desordem que atinge em cheio a segurança dos poderosos.” (XAVIER, 1993, p.167).

serviço do coronel na recepção organizada para o engenheiro; todos atendem ao chamado do jagunço Gringo e comparecem à praça para aquela recepção.



A exceção a esse quadro é a cena em que, depois de esclarecidos por Bolívar das manobras de Gaudêncio para a destruição da cidade, os moradores protestam à porta do coronel. No entanto, na construção fílmica essa cena que representa o ápice de mobilização popular em Burruchaga conjuga-se a uma outra cena que traz uma derrota, uma entrega: enquanto os moradores protestam lá fora; no escritório de Gaudêncio, Seu Benedito vende sua pequena propriedade para o coronel por um valor muito abaixo do que ela vale, com medo de ter suas terras inundadas pelo transbordamento de águas em consequência das instalações da usina hidrelétrica e demorar anos para receber a indenização do governo. Cabisbaixo, o homem simples ainda agradece humildemente ao coronel.

Assim, as massas mais atuantes que são vistas em *A terceira morte de Joaquim Bolívar* são aquelas que aparecem nas imagens de arquivo concernentes ao Comício da Central. Essas imagens se inserem no filme de uma maneira que as mescla à diegese: as imagens coloridas da estória transformam-se em imagens preto e branco para integrar-se às imagens documentais. O mesmo recurso é utilizado quando Joaquim ouve pelo rádio a notícia do golpe.



Pode-se argumentar que a utilização desse recurso prejudica um pouco o potencial antiilusionista do filme, pois propõe uma continuidade entre o universo diegético e o universo das imagens tidas como registro do “real”. É como se o filme não confiasse na força de sua construção alegórica e buscasse se legitimar a partir das imagens documentais, conferindo uma base explicitamente “realista” para sua trama.

As ousadias estilísticas do filme ocorrem mais notadamente a partir da segunda parte do filme, na “segunda vida” de Bolívar. A primeira parte, no entanto, apesar de ser marcada por uma linguagem mais tradicional, também tem momentos que ferem o ilusionismo, como nas já descritas cenas que abrem o filme: a morte de Bolívar filmada como uma encenação teatral e o diálogo com Seu Timóteo/Pai Jacó apresentado com disjunção entre imagem e som. As cenas que envolvem a negociação entre o Coronel Gaudêncio e o engenheiro Michael Phillip apresentam também elementos de caráter “não natural”, como as expressões faciais exageradas do Coronel e as tomadas de câmera de dentro de seu cofre.



Na segunda “vida” o filme é mais anárquico e assume um ar “tropicalista” explicitado no entretítulo que a introduz: “Quinze anos depois ou Chicletes com Bananas”, num intuito de síntese caótica entre elementos arcaicos e modernos, nacionais e estrangeiros, rurais e urbanos, com apelo ao grotesco e ao *kitsch*. Gaudêncio depois de receber, com mais de quinze anos de atraso, o dinheiro das indenizações pelas áreas desapropriadas para a construção da usina, troca o tradicional terno branco por uma alegre camisa estampada – do tipo turista norte-americano – e adquire um carro conversível vermelho cujo capô ele “lustra” com baforadas de seu charuto. Nesse mesmo carro, longe da presença do coronel, o jagunço Gringo troca carícias com a jovem mulher daquele, conhecida como Bugrinha, ao som de *disco music*.



A chegada dos três no conversível vermelho se faz ao som de *Guantamera*, célebre canção cubana. Antes dessa cena, tal canção fora cantarolada por Gaudêncio enquanto enchia seu cofre com o dinheiro recebido, acompanhado da sorridente Bugrinha que mascava chicletes. E, ainda na primeira parte do filme, um trecho dessa canção havia sido tocado no rádio do carro, também vermelho, do engenheiro norte-americano Michael Phillip. Assim, ao contrário do que acontece, por exemplo, no filme *A dona da história* – no qual Luiz Cláudio, militante do movimento estudantil contra a ditadura e simpatizante da Revolução Cubana, canta e toca ao violão essa célebre canção da ilha comunista – aqui são os personagens de direita que dela se apropriam. Essa apropriação tem caráter triplamente irônico. Ao colocar *Guantamera* no rádio do engenheiro norte-americano, faz-se referência à apropriação da canção cubana pelos Estados Unidos, onde a música fez sucesso nos anos 1960 em versão gravada pelo grupo *The Sandpipers*. Quando ela aparece com Gaudêncio trata-se, então, de uma cópia da cópia, sendo o aspecto *kitsch* corroborado pelo fato do coronel comprar um carro da mesma cor daquele do estadunidense. Ademais, é provável que a inserção da canção atue também como um comentário crítico à apropriação, por Gaudêncio e Gringo, de Bugrinha, uma jovem com traços indígenas característicos das populações latino-americanas.

Ainda no que concerne ao aspecto *kitsch* da segunda parte do filme, há uma versão “precária” da telenovela *Dancin' Days*. Intencionalmente, ou por não conseguir os direitos autorais da novela transmitida pela Rede Globo no final dos anos 1970, os responsáveis por *A terceira morte de Joaquim Bolívar* criaram, como atestam os créditos finais do filme, uma versão dessa novela para ser exibida na televisão de Burruchaga. As condições em que a novela é assistida, na praça e sob a tutela dos jagunços do Coronel, bem como a composição do público, em sua maioria donas de casa da cidadezinha rural, contrastam com o ambiente de discoteca e as músicas em inglês da novela.

É nessa fase “Chicletes com Bananas” que entra em cena o personagem Glauber Rocha que, como mencionado na nota n.172, chega em Burruchaga com uma equipe a fim de realizar algumas filmagens. O polêmico cineasta que por vezes aparecia frente às câmeras dos próprios filmes, aqui é representado por um outro cineasta, Sérgio Santeiro, que fisicamente nada tem a ver com ele – desde o porte físico até os longos cabelos crespos, a aparência do cineasta carioca em nada se assemelha àquela do cineasta baiano.

A chegada de Glauber e sua trupe incomoda o Coronel Gaudêncio: “isso está me cheirando muito mal, não estou gostando dessa história nem um pouco, nem um pouco...”. Por seu lado, Bolívar fica feliz por Burruchaga estar sendo valorizada como cenário cinematográfico, acreditando que isso poderia contribuir para que a cidade fosse considerada “patrimônio histórico” e não pudesse ser destruída para a construção da usina. Entretanto, mais adiante, ele desdenha do papel do cinema, considerando que para salvar a cidade os meios propriamente políticos são mais importantes: “no que depender de mim esse filme aí não vai servir pra nada [...] nós vamos falar com o governador, o Chagas Freitas é da oposição, do MDB [...]”.

Glauber se interessa pela arquitetura da cidade e, em especial, pela sua majestosa igreja de pedra. Interessam também ao cineasta as manifestações de cultura popular e ele filma as apresentações do grupo de “Folia de Reis”. Não satisfeito com os primeiros resultados, aparece depois a filmar o mesmo grupo popular tocando *A Internacional* no ritmo de Folia de Reis. O personagem Glauber “explica”, verborrágico:

O que vocês estão vendo, ouvindo, é a síntese brasileira, a síntese de todo o processo cultural brasileiro; é o catolicismo popular festejando os ícones marxistas; é o Hino da Internacional Socialista por uma manifestação católica popular; é o sincretismo político, social, religioso na Ameríndia. O Brasil é Europa; O Brasil é África; o Brasil é Ameríndia!!

Se a cena é questionável quanto à representação do cineasta – sem dúvida mais complexo do que o personagem cômico que o filme apresenta – seu significado parece ser o de apresentar, numa espécie de homenagem-crítica bem-humorada, uma caricatura dos artistas que acreditaram num amálgama revolucionário da força das raízes culturais populares do Terceiro Mundo com a consciência socialista.

As filmagens do personagem Glauber Rocha trazem ao filme de Cândido a possibilidade de um exercício cinematográfico com referências diretas e indiretas ao cinema glauberiano. As cenas pertencentes ao “filme do Glauber” são filmadas com câmera na mão por ninguém menos do que o célebre diretor de fotografia Dib Lufti. Sob responsabilidade fotográfica de Dib, as filmagens do “filme dentro do filme” se apresentam em preto-e-branco. Alguns planos da filmagem da discussão entre Bolívar e o Padre de Burruchaga no saguão da igreja lembram vagamente *Terra em transe*; assim como o caminhão que carrega a mudança do padre – que está abandonando sua paróquia devido à iminente demolição da cidade – remete aos caminhões de *O Dragão da maldade contra o santo guerreiro*, ícones do universo moderno e urbanizado que invadiam e contaminavam o universo sertanejo. *O Dragão da maldade* é a referência mais forte do cinema glauberiano em *A terceira morte*, o que se evidencia na construção de uma cena análoga a uma das cenas daquele filme de Glauber. Trata-se da chegada do povo de Coirana a Jardim das Piranhas, cantando, tocando seus instrumentos e dançando com seus estandartes, sob os olhares das principais figuras de *O Dragão da maldade*: o Coronel Horácio e seu fiel criado Batista; Laura, a mulher do Coronel; Matos, o delegado que serve ao Coronel, mas o trai com sua mulher; o Padre; o Professor e Antônio das Mortes. O Professor, bêbado, ri desenfreadamente em meio à massa popular. Toda a cena é filmada com a “câmera na mão”. Também em “câmera na mão”, na cena análoga de *A terceira morte* é filmado o grupo de Folia de Reis que canta, toca seus instrumentos e dança com seus estandartes, sob os olhares dos personagens fundamentais do filme: o Coronel Gaudêncio e seus jagunços, Gringo e Geraldo; Bugrinha; o Padre; Adamastor e o próprio Glauber, faltando apenas Joaquim que, como veremos adiante, logo completará a cena. Cumprindo o papel que coubera ao Professor, aqui é Adamastor que gargalha em meio ao aglomerado de pessoas “do povo”.



A terceira morte



A terceira morte



A terceira morte



O Dragão da maldade

Além das características proporcionadas pela presença do “filme dentro do filme”, a construção fílmica da segunda parte de *A terceira morte de Joaquim Bolívar* está marcada estilisticamente pela presença de sequências com montagem rápida e truncada; repetições de imagens e jogo com a temporalidade. São inseridas também imagens desconectadas do espaço-tempo diegético: Joaquim Bolívar segura uma carabina num campo aberto não familiar ao cenário conhecido até então. Essas imagens, em preto e branco, são inseridas subitamente em meio ao fluxo de imagens coloridas e não têm relação de continuidade com os planos adjacentes a elas; são, assim, inserções retóricas, de inspiração eisensteiniana. No entanto, se as primeiras inserções – quando Bolívar atira, atira novamente, e depois quando tenta atirar e a arma não funciona – podem ser tomadas como comentários externos à narrativa, na última aparição a imagem interfere na diegese: Bolívar mata Glauber. Ao tomar em conjunto essas imagens dispersas, torna-se possível entendê-las como expressão do movimento geral do filme: a vontade de transformação, o empenho de luta, depois a impotência e, por fim, a morte dos ideais. Bolívar mata Glauber justamente quando ele fazia um discurso sobre a ausência de projeto político por parte da esquerda:

Eu sou um cineasta pobre, paupérrimo. Analisando a situação política brasileira, eu cheguei à seguinte conclusão: eu quero ser Presidente da República! É necessário, é urgente, que a geração de 40 anos se apresente com pretensões ao poder. Estamos no limiar da década de 80 e a esquerda brasileira não tem uma posição e não tem um projeto político, um programa sólido, por isso eu escolhi o PDS. Todo brasileiro tem o direito de ser Presidente da República!

É essencial mencionar que nessas misteriosas “aparições” de Joaquim Bolívar, ele está usando, além da arma análoga, uma capa muito semelhante àquela de Antônio das Mortes, célebre personagem glauberiano – embora sua boina lhe confira um ar um tanto “intelectualizado”, diferentemente do chapéu de abas largas do outro. O som forte do vento acompanha essas imagens – como acompanhou aquelas de Antônio das Mortes no final da batalha em *O Dragão da maldade* – e o tratamento fotográfico dado a elas confere-lhes um tom parecido com os planos do “matador de cangaceiros” em *Deus e o diabo na terra do sol*.



A terceira morte de Joaquim Bolívar



Deus e o diabo na terra do sol

Entende-se, portanto, que quem mata Glauber não é o jovem idealista Joaquim Bolívar – que fala muito e realiza pouco e que está longe de ser um “agente catalizador” da mudança como o lacônico matador glauberiano – mas esse estranho “Joaquim Bolívar-Antônio das Mortes” cuja presença muda se impõe como um elemento desafiador.

Logo após os tiros disparados por Joaquim Bolívar-Antônio das Mortes, todos fogem e a câmera focaliza de cima o corpo de Glauber caído no pátio da igreja. Estranhamente, adentra então no quadro Joaquim Bolívar em seu figurino normal de barbeiro – o mesmo que trajava em imagem anterior a esta sequência – e posta-se em pé ao lado do cineasta morto, observando-o. Ouve-se em *over* um grito “corta” em meio a sons de atabaques e as imagens que até então estavam em preto e branco tornam-se coloridas. O corpo, contudo, permanece inerte no chão.



Esse é o fim da sequência, que fica inexplicada: Glauber realmente morreu ou tudo fazia parte de uma encenação para as gravações de seu filme no qual Bolívar atuou interpretando Antônio das Mortes? Apesar de se ouvir o “corta”, os elementos presentes não corroboram a segunda hipótese: Glauber não se levanta e não existe intervalo de tempo para Bolívar trocar de roupa e reaparecer após os tiros, bem como não há em nenhum momento qualquer alusão a Bolívar ser ator no filme de Glauber. Ademais, o Joaquim Bolívar-Antônio das

Mortes já havia aparecido em planos não conectados às cenas das filmagens de Glauber. Na verdade, essa “natural” procura por uma lógica fácil, não faz muito sentido ao se analisar *A terceira morte de Joaquim Bolívar*, pois não se trata de um filme preocupado com a verossimilhança e que segue os preceitos do cinema ilusionista; ao contrário, é um filme que se assume como construção, como farsa.

O aspecto burlesco do filme é patente em vários momentos. O discurso de Glauber que antecede sua “morte”, por exemplo, ocorre em meio à cena da Folia de Reis anteriormente descrita, acompanhado pela desenfreada gargalhada de Adamastor. Outras cenas demonstram terem sido construídas com o intuito de serem ridículas, seja aquela do Coronel preocupadíssimo com a aparência para se apresentar ao engenheiro norte-americano, ou as que concernem às conversas entre esses dois personagens, o Coronel com suas expressões caricatas e Michael Phillip com seu sotaque típico. Para completar, quando o norte-americano vai exigir seu quinhão pela participação no esquema da usina, o Coronel se recusa a pagar antes de receber o dinheiro das indenizações de terras, demonstra não se lembrar do nome do seu interlocutor – “como é mesmo o seu nome?” – e quando ele sai comenta consigo mesmo: “Mai Filipe, isso lá é nome de macho? Sai pra lá, mariquinha safado...” e ri sozinho.

Joaquim Bolívar é um personagem mais sério mas também protagoniza cenas feitas para provocar o riso. Logo após chegarem do enfrentamento frustrado com os jagunços do Coronel, Adamastor e Bolívar conversam na casa-oficina de Adamastor. Joaquim está nervoso e o amigo lhe oferece uma dose de pinga. Inicia-se o seguinte diálogo:

Adamastor [ligeiramente sarcástico]: Cê não vai à missa não? Olha que só tem uma vez por mês...

Bolívar: O que foi que cê disse?

Adamastor: Que hoje tem missa, você não vai não? Cê tá precisando.

Bolívar: Eeee... tô te estranhando.

Adamastor: Ué, meu ódio ao papa não atinge o santo.

Bolívar: Você é um anarquista de meia tijela, é isso que você é.

Adamastor: Lembra do papo que a gente teve ontem à noite? Nesse país ideologia não tem substância não, Joaquim Bolívar. Não se pode confiar nem num anarquista como eu. Além do mais é São Judas Tadeu o padroeiro dos desesperados e das causas impossíveis. É o teu santo padroeiro.

Bolívar: Pois pra mim é tudo a mesma coisa: padre, igreja, bispo, irmã de caridade... pra mim quanto menos padre houver no mundo melhor.

Adamastor: Ué, você é um comunista ou um crente?

Bolívar: Você sabe muito bem o que eu sou, seu Adamastor.

Adamastor [sorrindo]: Você é umbandista.

Bolívar [também ligeiramente sorrindo]: Eu? Umbandista? Olha bem pra minha cara, Adamastor, vê se eu tenho cara de macumbeiro, tenho?

[Um corte e ele está no terreiro se consultando com Pai Jacó].

Em outra cena, a dupla está na praça esperando pela visita do governador. Chove bastante e, contrariando a inscrição de uma das faixas de recepção para o político – “O povo de Burruchaga unido contra a destruição da cidade” –, há somente os dois na praça, espremidos sob um único guarda-chuva.



Gaudêncio, de sua janela, assiste e se deleita com a cena. O jagunço Geraldo se oferece para “dar um jeito” nos comunistas, mas o Coronel não acha necessário: “Agora não, com esse tempo o governador não tem como chegar até aqui em cima [...] Deixa eles se encharcarem bastante, quem sabe pegam até uma pneumonia. Se tem uma coisa que eu gosto, é ver comunista se fodendo”.

No vocabulário dos personagens – tanto do Coronel como de Bolívar – são recorrentes palavras de baixo calão e o aspecto cômico do filme por vezes resvala no grotesco. Outras vezes é o tom chanchadesco que sobressai, como nas cenas de Bugrinha com Gringo, nas quais o apelo é mais para o cômico do que para o sensual. A cena do assassinato de Michael Phillip pelos jagunços; a de Geraldo desligando a televisão da praça e respondendo aos protestos das donas-de-casa que “amanhã tem mais, novela é tudo igual”; o desajeitamento de Joaquim Bolívar desesperado, exigindo a permanência do padre na igreja para defender a cidadezinha; a chegada do Coronel no conversível vermelho ao som de *Guantanamera*; Adamastor e Bolívar falando sobre o fim das utopias enquanto fumam um “cigarro não-convencional”, são todas passagens tratadas com humor. E há o Glauber Rocha paródico que é também um elemento divertido.

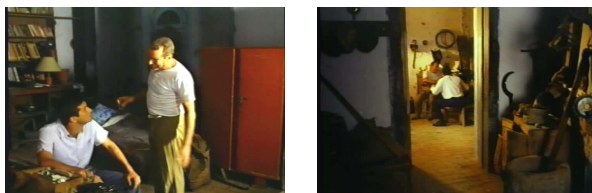
A insistência de Adamastor em esclarecer que Coronel Gaudêncio na verdade não é coronel, mas capitão, é um outro elemento cômico que não pode ser esquecido. Ele diz a Bolívar: “Pra começo de conversa ele não é coronel, ele é capitão. Capitão Gaudêncio, ouviu bem? Por isso que ele não me engole, uma vez eu descobri num cartório a farsa desse coronel de merda”. A partir desse esclarecimento toda vez que se faz referência ao Coronel Gaudêncio ele corrige: “Capitão, o homem é capitão”. Esse esclarecimento é curioso, pois confere efetivamente a Gaudêncio uma patente militar, dando uma acepção diferente ao termo “coronel” daquele da historiografia consagrada ao mandonismo local¹⁸³ ou do “glossário” que introduz *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* no qual “Coronel” é definido como “grande proprietário de terras”. Assim, a insistência em dizer que Coronel Gaudêncio é Capitão tem como intuito conjugar em sua personagem o latifundiário e o militar ou serve apenas para sublinhar o seu caráter farsesco? É provável que o filme busque ambos os sentidos.

Os signos comunistas recebem igualmente um tratamento dúbio, ao mesmo tempo laudatório e debochado. Ao se instalar na barbearia de Burruchaga pela primeira vez, Joaquim substitui, no lado interno da porta de seu armário, o quadrinho com a imagem de um santo (provavelmente deixado pelo antigo barbeiro, Eustáquio, falecido havia alguns anos) por um quadrinho com a imagem de Che Guevara, numa sátira sutil ao culto à personalidade que por vezes perpassa os meios comunistas. Já a bandeirinha vermelha que havia sido obliquamente focalizada pela câmera, enrolada na maleta do jovem barbeiro, mostra-se depois como uma bandeirinha do AFC – América Futebol Clube.



¹⁸³ Na discussão conceitual proposta por José Murilo de Carvalho (1997) o coronelismo é um sistema político que se circunscreve ao período da Primeira República, diferindo-se do mandonismo que é um fenômeno mais amplo, relacionado às estruturas oligárquicas e personalizadas de poder local. O coronel, individualmente, pode protagonizar o mandonismo local: “O mandão, o potentado, o chefe, ou mesmo o coronel como indivíduo, é aquele que, em função do controle de algum recurso estratégico, em geral a posse da terra, exerce sobre a população um domínio pessoal e arbitrário que a impede de ter livre acesso ao mercado e à sociedade política” (CARVALHO, 1997).

Noutro momento, Bolívar e Adamastor conversam e o cenário novamente é a casa-oficina de Adamastor. Se na cena anteriormente citada é possível relegar a presença de um armário vermelho e considerá-lo como um objeto casual no cenário, é difícil pensar o mesmo de uma foice que aparece nessa cena à frente do plano enquanto os dois iniciam a conversa ao fundo da profundidade de campo.



No diálogo que se trava aí, Joaquim está empolgado com a possibilidade de encontrar-se com o governador no Comício da Central e trazê-lo para conferir *in loco* os problemas burruchaguenses; Adamastor, por outro lado, mostra-se menos otimista e é sarcástico com relação ao discurso de Joaquim:

Adamastor: Ô Joaquim, isso aqui é o cu do mundo, porque que o governador ia perder o seu tempo pra vir até Burruchaga? Que que ele ia ganhar, além de meia dúzia de votos?

Joaquim: Porque o que está em jogo aqui é a luta do campesinato e não simples manobras políticas eleitoreiras.

Adamastor: Hum... Bonito discurso... Campesinato? Faz esse discurso pro Seu Benedito [camponês burruchaguense] pra vê onde é que cê vai parar.

Joaquim: Pô Adamastor, falando desse jeito cê parece um reacionário lacerdista!

Na risível cena da chuva em que Bolívar e Adamastor esperam pelo governador, os mastros do “palquinho” para o comício não realizado estão decorados com fitas vermelhas e amarelas – cores do socialismo, e da bandeira do PCB. E, ao final da cena, ouve-se *A Internacional*. No entanto, ainda que o aspecto humorístico seja salientado pelo fato de Bolívar espirrar – corroborando a fala do Coronel que desejou que os comunistas “pegassem uma pneumonia” – a execução do hino socialista não é feita de maneira jocosa, mas melancólica, num piano lento e triste. *A Internacional* é ouvida muitas outras vezes no decorrer do filme, tocada pelo grupo de Folia de Reis, assobiada por Bolívar e, extradiegeticamente, se faz presente em momentos de frustração como quando Bolívar e Adamastor observam o que sobrou do “palquinho” depois que este sofreu um atentado

sendo queimado durante à noite. Esta cena é um prenúncio do golpe civil-militar de 1964 e *A Internacional* novamente é ouvida, executada por um saxofone pesaroso, a acompanhar as imagens de arquivo referentes àquela data.

Pode-se afirmar que a saga de Joaquim Bolívar é uma saga tragicômica e que ele é um herói patético – no sentido original da palavra como aquele que comove, que provoca compaixão, e no sentido vulgarizado como ridículo. O próprio nome da cidade em que tudo transcorre é tragicômico, pois ao mesmo tempo que remete à chaga, e portanto, à dor e ao infortúnio, é um nome que parece carregado de zombaria.

No cartaz de divulgação de *A terceira morte de Joaquim Bolívar* pode-se ler, ao lado do título: “A história politicamente incorreta do Brasil”. É possível compreender dois sentidos nessa frase: o sentido de julgamento crítico em relação aos acontecimentos históricos do país, com a ideia de que as decisões políticas se mostraram historicamente não acertadas; e o sentido do próprio filme ser uma obra que trata a história de modo não “politicamente correto”, ou seja, este não é um filme que se quer neutro e inofensivo mas que pretende ser incômodo.



Cartaz de divulgação A terceira morte de Joaquim Bolívar
Autor: Fernando Pimenta; Fotos Marcelo Ribeiro.
Fonte: Cinemateca Brasileira

A terceira morte de Joaquim Bolívar, em seu enfoque crítico e irônico da postura da esquerda, avaliada alegoricamente em três momentos, e no seu tratamento sarcástico das “chagas” brasileiras, atende a ambos os sentidos que podem ser apreendidos da frase que estampa seu cartaz de divulgação.

4.2.2 A terceira morte de Joaquim Bolívar: contra a corrente

Sem dúvida, a década de 1990 tornou-se um momento de transformações nas perspectivas estéticas. Diretores como Glauber Rocha ou Leon Hirszman, ideias como “Estética da Fome”, “Descolonização”, “Cinema de Autor” ou “Representação anti-naturalista”, revistas como *Positif* e *Cahiers du Cinéma* ou ainda filmes como *São Bernardo*, *Deus e o diabo na terra do sol* ou *Terra em transe* não serviam de inspiração para os “novíssimos” cineastas. Ao contrário, faziam parte de um passado que deveria ser definitivamente esquecido. (RAMOS, A. 2007, p.2).

Em seu artigo “Apontamentos em torno do cinema brasileiro da década de 1990”, o historiador Alcides Freire Ramos (2007) argumenta que o “‘novíssimo’ cinema” realizado no contexto de retomada da produção após o fim da Embrafilme foi marcado pelo abandono do “nacionalismo crítico” em prol de abordagens que adotavam Hollywood como “paradigma estético” e que, de maneira deliberada ou não, disseminavam “valores conservadores que se coadunavam plenamente com os caminhos seguidos no processo de globalização” (RAMOS, A., 2007, p.14, grifos do autor). Após análise de cinco filmes – *Carlota Joaquina* (Carla Camurati, 1995); *O Quatrilho* (Fábio Barreto, 1995); *Terra Estrangeira* (Walter Salles, 1995); *Jenipapo* (Monique Gardenberg, 1996); *O que é isso, companheiro?* (Bruno Barreto, 1997) – o autor, conclui, com pesar, que essa década foi marcada pela “passagem de uma *cultura de oposição* para uma *cultura governista*” (RAMOS, A., 2007, p.14, grifos do autor).

A interpretação de Alcides Ramos (2007) é interessante por apontar aspectos comuns aos filmes produzidos na década e colocar em relevo as perspectivas preponderantes naquele período. No entanto, ao propor uma correlação direta entre os filmes e o contexto histórico em que eles foram feitos, acaba tornando equivalentes filmes muito distintos – os cinco analisados por ele e os filmes da década de maneira geral. Se é possível considerar que a tendência observada por ele foi *hegemônica* nos anos 1990, não podemos esquecer das proposições *alternativas* ou *oposicionais*, ou seja, dos filmes que não aderiram ou questionaram os “padrões hollywoodiano-globalizados” – expressão de Mária do Rosário Caetano (2007) – e que abordaram criticamente a realidade brasileira.

Para não extrapolar o enfoque da presente dissertação, ficamos aqui com o exemplo de *A terceira morte de Joaquim Bolívar*, que intenta recuperar justamente a matriz de cinema que Alcides Ramos julgou que os “‘novíssimos’ cineastas” desejavam abandonar definitivamente.

A terceira morte de Joaquim Bolívar é um filme que vai contra a tendência de sua época, não apenas por ser um filme cujo tema é eminentemente político mas também pela forma como trata esse tema. Sua abordagem da história do Brasil vai contra a vertente “épico-pomposa” que foi diagnosticada no cinema da década¹⁸⁴ e por vezes fere o naturalismo, transgredindo a estética hegemônica do período. O objetivo do cineasta Flávio Cândia era justamente estabelecer um contraponto ao que se produzia no momento: “Não quero fazer filme para o público que, depois da sessão, só pensa numa pizza e relaxar [...] o Brasil precisa dessa discussão para fugir à mesmice que tem marcado o ressurgimento do cinema brasileiro” (CÂNDIDO, 1997 apud MERTEN, 1997, D12).

De acordo com o que coloca Roberto Moura (1999), cineasta e professor da UFF, se grande parte da produção anti-ilusionista brasileira dos anos 1970 e 1980 ficou obscurecida, fazendo parte do que ele chamou de “Cinema Invisível”, nos anos 1990 – após a retomada da produção cinematográfica num contexto de novas condições de produção pós-Embrafilme – os filmes anti-ilusionistas simplesmente deixaram de existir. Em suas palavras:

[...] os filmes anti-ilusionistas não ficam mais apenas invisíveis ou invisibilizados: eles foram absolutamente varridos do novo *front* de propostas. Não são mais possíveis de ser realizados, pois se quase tudo pode ser dito nos novos filmes brasileiros, o como ser dito é outra história; e uma racionalidade de mercado justifica uma consolidação episódica de um cinema de boa produção e “comunicativo”, o que significa na prática o primado das narrativas lineares de acontecimentos, do realismo psicológico, enfim, do programa empatizante do cinema ilusionista. (MOURA, 1999, p.194 e 195).

Após o fim da Embrafilme, a retomada da produção cinematográfica foi viabilizada pelas leis de incentivo fiscal que configuraram um modelo pautado por uma nova relação

¹⁸⁴ A expressão é de Caetano et.al. (2005, p.19) e refere-se a filmes com orçamentos vultosos, preocupados com a reconstituição de época e que apresentam abordagens “oficialescas” da História. Outros autores comentaram sobre essa vertente como Oricchio (2003) e Schvarzman (2003).

entre Estado e cinema, na qual aquele restringe sua participação direta na organização deste, transferindo para o mercado as decisões sobre os projetos a serem patrocinados por meio de recursos que são majoritariamente estatais, posto que provenientes da renúncia fiscal. A legislação estimulou também as coproduções com empresas estrangeiras e aumentou gradativamente os tetos de captação de recursos, facilitando a produção de filmes com orçamentos mais altos. De tal modo, esse modelo demonstrou favorecer a proliferação de um cinema mercadológico que busca ser atraente como “bom negócio”, com produções de altos orçamentos, caráter de entretenimento e objetivo de alcançar um público massivo – ainda que este objetivo muitas vezes não tenha sido alcançado em decorrência de uma série de fatores que dizem respeito à cadeia cinematográfica como um todo, envolvendo não só a produção, mas também o setor de distribuição e exibição.¹⁸⁵ Assim, a percepção de Roberto Moura ao analisar no “calor do momento” o cinema brasileiro dos anos 1990 foi a de que: “Uma situação extremamente artificial organiza o Cinema Brasileiro contemporâneo – me parece –, falsos critérios de um falso mecenato, criam um falso modelo de filme, com suas regras narrativas explícitas, para um falso mercado” (MOURA, 1999, p.197 e 198). Ismail Xavier (2000) também apontou problemas decorrentes das condições de produção via leis de incentivo fiscal. Segundo ele:

O sistema atual viabiliza a produção, mas o cinema permanece na defensiva, acuado pela dificuldade renovada de comunicação com o público, ciente do perigo da perda de legitimidade política diante dos legisladores e dos diretores de *marketing* das empresas. Faz-se o jogo de um esvaziamento da política na produção e contamina-se o processo cultural de um espírito corporativo que, nessa tônica da convivência sem discussão, tornou difícil a formação de um cinema mais vigoroso. (XAVIER, 2000, p.101).

É, então, nesta conjuntura inóspita ao cinema político ou à ousadia estética que surgiu *A terceira morte de Joaquim Bolívar*, depois de um demorado processo de produção. O roteiro escrito em 1994 foi selecionado entre 150 projetos para o 1º Laboratório de Roteiristas (*First Screenwriter's Lab*) do *Sundance Institute* no Brasil, ocorrido entre junho

¹⁸⁵ Com a criação da Agência Nacional do Cinema (Ancine), efetivada em 2002, e com alternativas de captação de recursos como os editais de seleção do Programa Petrobrás Cultural, criado em 2003, o quadro que descrevemos tornou-se mais matizado, mas nos anos 1990 essas eram, *grosso modo*, as condições. Em Leme (2008) analisamos mais detidamente as condições de produção cinematográfica nos anos 90 e 2000 e como se configuraram os filmes sobre a ditadura lançados nesse contexto.

e julho de 1996. Nesse *workshop* promovido pelo instituto estadunidense de apoio ao “cinema independente”, o cineasta Flávio Cândido contou com a opinião de consultores para o aperfeiçoamento de seu roteiro, entre os quais o brasileiro Ruy Guerra, veterano do Cinema Novo.¹⁸⁶ As filmagens anunciadas antes mesmo da realização do *workshop*¹⁸⁷ ocorreram, no entanto, somente entre maio e junho de 1997 e o processo de finalização e lançamento foi ainda mais moroso, acontecendo a estreia no circuito comercial somente em julho de 2000.

A questão financeira foi um dos motivos que concorreu decisivamente para que o projeto demorasse a se realizar. Conforme declarou Flávio Cândido à revista *Contracampo*: “O dinheiro para fazer o filme foi pingando ao longo dos quatro anos da produção” (CÂNDIDO apud CONTRACAMPO, 2003). A produção, a cargo da empresa do próprio cineasta, Cândido e Moraes Ltda (que nos créditos do filme recebe o nome fantasia de “Cinema Novo”), contou com recursos provenientes das leis de incentivo, mas o processo de captação foi difícil. De acordo com dados da Ancine, o período de captação para *A terceira morte de Joaquim Bolívar* via leis de incentivo federais estendeu-se de 11 de novembro de 1996 a 31 de dezembro de 1999. Dos R\$ 742.330,18 autorizados pela agência para captação¹⁸⁸, o filme conseguiu ao fim do processo captar irrisórios R\$ 1.754,00 via Lei do Audiovisual e R\$ 236.100,00 via Lei Rouanet¹⁸⁹, totalizando R\$ 237.854,00 captados

¹⁸⁶ Informações obtidas em Cândido (2003) e Merten (1997).

¹⁸⁷ A primeira referência que encontramos na imprensa sobre *A terceira morte de Joaquim Bolívar* foi em janeiro de 1996, na qual se anunciava o início das filmagens para abril daquele ano e o lançamento do filme para 1997. Cf. Velloso (1996).

¹⁸⁸ As operações de captação de recursos somente podem ser realizadas após a aprovação do projeto pela Ancine que, como agência federal reguladora, analisa o projeto e o orçamento para autorizar os limites de valores que podem ser captados por meio das leis de incentivo federais e depois analisa a prestação de contas. No caso da Lei do Audiovisual, é autorizada a emissão dos certificados a serem negociados no mercado sob a orientação da Comissão de Valores Mobiliários (CVM).

¹⁸⁹ Conforme explicado nas notas n.92 e n.93, enquanto na Lei do Audiovisual o patrocinador abate do imposto de renda integralmente o valor investido, na Lei Rouanet ele pode abater no máximo 80% e precisa, portanto, aplicar no projeto ao menos 20% de seus próprios recursos. Assim, a Lei do Audiovisual costuma ser mais interessante para projetos de grandes orçamentos, pois as empresas têm interesse em investir grandes montantes para abatimento do imposto e, além disso, passam a ser sócias do projeto por meio da compra dos certificados, podendo ter retorno financeiro caso o filme apresente rentabilidade. Nos parâmetros da Lei Rouanet o investidor não se torna sócio do projeto, sua participação é caracterizada como apoio cultural e, portanto, não obtém retorno financeiro quando o projeto gera lucros, apenas pode garantir a divulgação de sua logomarca.

por meio do acionamento das leis federais de incentivo.¹⁹⁰ Para complementar seu orçamento, além das leis federais, a produtora recorreu, desde 1995, à Lei Municipal de Incentivo à Cultura da prefeitura do Rio de Janeiro, conhecida como Lei do ISS, que prevê o benefício fiscal para os contribuintes do Imposto Sobre Serviços (ISS) que investirem em projetos culturais previamente selecionados por uma comissão de representantes do setor cultural.¹⁹¹ Foi também almejada a captação por meio da lei de incentivo à cultura do estado do Rio de Janeiro, conhecida como Lei do ICMS (Lei 1.954/1992), mas ela acabou não se realizando.¹⁹² Para a finalização, o filme contou com R\$ 100 mil conseguidos com a premiação no “3º Prêmio HBO Brasil de Cinema”, ocorrido em 1998¹⁹³, bem como com o apoio da Riofilme – empresa vinculada à Secretaria Municipal de Cultura do Rio de Janeiro – que foi responsável pela sua distribuição.

Além de atrasar o lançamento do filme, as dificuldades financeiras também influenciaram no processo de produção, impondo dificuldades técnicas – Flávio Cândido declarou na ocasião estar filmando com uma câmera “da época da Segunda Guerra Mundial” (CÂNDIDO apud MOTA, 1997) – e interferindo no pagamento do elenco: “Trabalharam ganhando pouco porque acreditaram no projeto [...] Sem a dedicação deles o filme seria impossível” (CÂNDIDO apud MERTEN, 1997). Os atores Othon Bastos, Jonas Bloch e Sérgio Sivieiro são creditados no filme como “produtores associados”, o que significa que abriram mão de parte de seu cachê em troca de participação na eventual rentabilidade do filme.

¹⁹⁰Cf. Ancine – SIF: “Consulta de Projetos Audiovisuais - Terceira Morte de Joaquim Bolívar (A)”. Disponível em: <<http://sif.ancine.gov.br/projetosaudiovisuais/ConsultaProjetosAudiovisuais.do?method=detalharProjeto&numSalic=960279>>. Acesso em: 10 dez.2010. E Ancine (2009c).

¹⁹¹ De acordo com a lei 1.940/1992, os contribuintes podem abater integralmente o valor investido em projetos culturais, dentro do montante determinado pela comissão para cada projeto e até o limite de 20% do ISS devido. Cf.

<<http://mail.camara.rj.gov.br/APL/Legislativos/contlei.nsf/c8aa0900025feef6032564ec0060dfff/bef994fe2e6c6a95032576ac0073359a?OpenDocument>> Acesso em: 10 dez.2010. Nos créditos de *A terceira morte de Joaquim Bolívar* são identificados como patrocinadores o Hospital Pró-cardíaco e o Hospital Samaritano do Rio de Janeiro, bem como as empresas Telebrás e Sata S.A, presumivelmente as patrocinadoras via Lei Rouanet.

¹⁹² De acordo com o que declara Flávio Cândido à *Contracampo* (2003): “A Lei do ISS foi a que eu cravei primeiro, ainda em 1995. Depois veio a Rouanet (1996), mas a do ICMS e a Audiovisual não aconteceram.”

¹⁹³ Cf. Guerini (1998).

Essa rentabilidade não ocorreu. *A terceira morte de Joaquim Bolívar*, conforme reconhece o próprio diretor, foi “um retumbante fracasso de bilheteria” (CÂNDIDO, 2000); alcançou um ínfimo público de 2.330 espectadores no circuito comercial, arrecadando apenas R\$ 11.497,00¹⁹⁴. A distribuição pela Riofilme pode ter contribuído para o baixo alcance de público – “ao longo destes anos [1995-2005] eram distribuídos pela Riofilme quase todos os filmes com menor bilheteria nas listas anuais do circuito exibidor” (CAETANO et.al., 2005, p.23)¹⁹⁵ – mas a recepção pela crítica também foi, em geral, desfavorável.

Inácio Araújo (2000) e Sérgio Rizzo (2000) da *Folha de S.Paulo* teceram críticas curtas sobre *A terceira morte de Joaquim Bolívar*. A crítica do primeiro, essencialmente negativa, considerou o filme nostálgico e portador de uma “modorra narrativa”, repelente às plateias de contemporâneas; a do segundo fez uma avaliação “duas estrelas”, afirmando: “ainda que as conclusões não representem propriamente novidade, é uma leitura do país capaz de gerar debate. Mas, como recurso dramático, dar três vidas a Joaquim parece uma boa ideia que, na prática, não se mostra tão boa assim” (RIZZO, 2000, p.24). O crítico Ricardo Cota (2000) do *Jornal do Brasil* avaliou *A terceira morte de Joaquim Bolívar* também com duas “duas estrelas”, considerando-o didático e “por vezes irritante em sua obviedade”, mas argumentou que o filme tem mérito por abrir espaço para “o retorno a uma tendência do cinema brasileiro de refletir o país e não apenas obedecer a lógica do mercado [...]” (COTA, 2000, p.3). No *Estado de S.Paulo*, Luiz Carlos Merten (2000), que realizara

¹⁹⁴ Ancine (2009c). Este número de espectadores pode ser um pouco maior se consideradas as exhibições em festivais como o 5º Festival de Cinema Universitário e o 32º Festival de Brasília, nos quais o filme foi apresentado. Em 2001 o filme foi também lançado em vídeo pela Europa Filmes.

¹⁹⁵ Conforme explicam Daniel Caetano et.al. (2005), “a Riofilme nunca teve o propósito (e nem os recursos financeiros) de ampliar largamente sua ação sobre os mercados nacional e internacional. Por ser uma empresa do município do Rio de Janeiro, tem por natureza sua ação localizada regionalmente e só poderia ser plenamente eficaz se tivesse a companhia de empresas equivalentes em outras regiões.” (CAETANO et.al., 2005, p.23). Se observarmos os dados da Ancine (2009d) veremos que grande parte dos títulos lançados pela Riofilme ficaram em menos de 10.000 espectadores e os excepcionais “sucessos” de bilheteria, como *Lavoura Arcaica* (Luiz Fernando de Carvalho, 2001), não chegaram a 150 mil espectadores, estando muito longe do mínimo de 500 mil considerado pela Ancine como um marco para se definir o sucesso de público de um filme. Por outro lado, a empresa é responsável pela distribuição do maior número de filmes brasileiros lançados entre 1995 e 2009 e garante o acesso de filmes com menor potencial comercial às salas de cinema – entre 1995 e 2009 a Riofilme lançou 96 filmes de ficção e animação que perfizeram um total de 1.894.880 espectadores, enquanto a *major* Columbia lançou 35 filmes com um total de 33.579.916 espectadores, Cf. Ancine (2009e).

em 1997 uma reportagem sobre o filme em produção¹⁹⁶, mostrou-se decepcionado com o resultado alcançado pelo estreante Flávio Cândido, chegando a sugerir a troca do título do filme para *A segunda Morte de Glauber Rocha*. Sua avaliação é bastante direta:

É ruim, é bom que se diga logo. É ruim porque não consegue cristalizar suas ideias em *mise-en-scène*. Cândido dá a impressão de filmar não importa como, embora não filme não importa o quê. Há uma reflexão ambiciosa (até demais) por trás das imagens mais desconexas do que outra coisa qualquer, desse filme. Existem ideias. Cândido quer discutir o Brasil, em sua totalidade. Quer entender, política e socialmente, o País. Não é tarefa pequena, nem destituída de significação e interesse. Mas é desmesurada para as limitações de quem ainda não domina o ofício de filmar. [...] Um dos problemas é o roteiro, que lida com conceitos e não estrutura nem os personagens nem as situações. [...] Cândido queria criar polêmica. Corre o risco de só provocar o tédio com sua narrativa canhestra. (MERTEN, 2000).

Ao lado da crítica de Merten no jornal *O Estado de S.Paulo*, Luiz Zanin Oricchio (2000) teceu um comentário mais favorável, encontrando pontos positivos no filme:

[...] sempre é bom saudar um filme que ousa ter ideias. Ousa desenvolvê-las e assumir uma posição. [...] A realização desse projeto, no entanto, deixa a desejar. Alterna momentos inspirados com outros amadorísticos. Como tinha muito a dizer e pouco com que produzir, Cândido perdeu-se às vezes pelo caminho. *Joaquim Bolívar*, no entanto, é aquele tipo de filme que, sem ser exatamente bom, faz o espectador refletir. É mais do que se pode dizer da maior parte da produção nativa. (ORICCHIO, 2000)

Foi, entretanto, a revista eletrônica *Contracampo* – exclusivamente dedicada ao cinema – que mais espaço e atenção concedeu a Flávio Cândido e seu filme. Em sua edição n.18 (2000) publicou uma entrevista com o cineasta juntamente com a crítica a respeito do filme, e, na edição n.52 (2003), trouxe a resposta de Cândido a um questionário enviado pela revista a cineastas que depois da estreia em longa-metragem nos anos 1990 não haviam lançado mais nenhum longa.¹⁹⁷ Na crítica publicada na edição n.18, Bernardo

¹⁹⁶ Cf. Merten (1997).

¹⁹⁷ Depois de *A terceira morte de Joaquim Bolívar* Flávio Cândido não conseguiu realizar mais nenhum longa-metragem ficcional, apesar de ter comentado sobre projetos, como *O Revisionista e o Fora-da-Lei* e *O Jardim das Oliveiras* – este uma proposta alegórica ao estilo de *A terceira morte de Joaquim Bolívar*. Cf. Cândido (1999, 2003). Somente em 2009 realizou o documentário “etnográfico e musical” *Calangueiros – Uma viagem caipira pelo Vale do Paraíba*, sobre “o calango, verso e canto de desafio dos sertões do sudeste brasileiro”. Cf. Catálogo de documentários da América Latina. Disponível em:

Oliveira começa comentando um pouco da recepção obtida por *A terceira morte de Joaquim Bolívar* no Festival de Cinema Universitário:

[...] o filme dividiu (e por que não dizê-lo, ‘trividiu’) opiniões na sessão de abertura do Festival de Cinema Universitário. “O diretor não decide o caminho do filme”; “a narrativa é muito bem construída”; “não é um filme político, é uma comédia”; “é uma comédia política”; “qualquer filme com Othon Bastos já vale a metade” e “o eixo narrativo é glauberiano” foram alguns dos comentários ouvidos após a exibição.

E segue tecendo comentários em larga medida elogiosos ao filme, ressaltando especialmente o aspecto de humor não levantado por nenhuma das outras críticas da “grande imprensa” anteriormente mencionadas. A percepção de Bernardo Oliveira não foi a de que o filme apresenta uma “modorra narrativa” mas, ao contrário, a de que: “[...] “Dada a boa convivência entre as dicotomias e os elementos de naturezas diversas, *A 3ª Morte de Joaquim Bolívar* produz um efeito confuso, seguido de muitas gargalhadas. Esse movimento altera a todo instante o que estamos percebendo no filme” (OLIVEIRA, 2000). Em sua crítica – sintomaticamente intitulada “Comédia em ponto de bala” – Oliveira observa que ao lado da influência cinemanovista *A terceira morte* apresenta traços de chanchada e ele valoriza essa mistura entre o político e o cômico, sendo que, para ele, os problemas aparecem justamente quando o filme busca a seriedade: “*A Terceira Morte de Joaquim Bolívar* é original, mas peca nos momentos onde quer parecer sério. Peca também por privilegiar uma perspectiva parcial da história” (OLIVEIRA, 2000).

Filipe Furtado no verbete “Flávio Cândido” do dicionário de cineastas estreantes da *Contracampo* n.52 (2003) apresenta sobre o filme uma avaliação menos positiva que aquela de seu colega Bernardo Oliveira. Para ele, Cândido estreou com “um filme tão simpático quanto de pouca permanência. *A Terceira Morte de Joaquim Bolívar* é um trabalho

<<http://www.tal.tv/catalogo/doc.asp?id=387f54a0b9ff635f991c78a0b7c7e475>>. Acesso em: 15 jan.2011. Em 2001 o cineasta fundou o projeto “Caravana Holiday” cujo *slogan* é “Para ver, pensar e fazer cinema”, iniciativa que promove exibições de filmes, cursos sobre a linguagem audiovisual e oficinas de realização de curta-metragem para comunidades distantes dos grandes polos culturais, com foco em municípios do estado do Rio de Janeiro. Desde 2004 o projeto vinculou-se à ONG (organização não governamental) Oficina do Parque, dando origem ao PADOP - Programa de Inclusão Audiovisual da Oficina do Parque. Cf. <www.caravanaholiday.com.br> e <<http://www.oficinadoparque.org.br/memoria.aspx?pP=18>>. Acesso em: 15 jan.2011.

sintomático de uma esquerda incapaz de pensar o mundo hoje, um filme ‘velho’ vindo de um jovem cineasta.” (FURTADO em CONTRACAMPO, 2003).

Luiz Zanin Oricchio, quando retornou ao filme em seu já citado livro “*Cinema de novo: um balanço crítico da Retomada*” (2003), também apontou certo “anacronismo” em *A terceira morte*:

O filme é resultado do desejo do diretor, que opta pelo cinema de ideias numa época que as despreza. A dificuldade de Flávio Cândido em realizá-lo testemunha o quanto se tornou problemática a prática do cinema político contemporâneo. Não por acaso, Cândido vai buscar recursos de outros tempos – a alegoria, o realismo mágico, e mesmo a rusticidade da narrativa – para viabilizar seu projeto no presente. Também não é gratuito que pague a abrangência temática com a correspondente simplificação de análise. [...] A forma empregada, no entanto, soa ultrapassada e desta disjunção entre conteúdo contemporâneo e forma antiquada nasce uma dissonância indesejada. Como se o processo político contemporâneo não pudesse ser articulado em termos de uma linguagem também ela contemporânea. (ORICCHIO, 2003, p.115 e 116).

Há, de fato, algo que parece “forçado” em *A Terceira morte de Joaquim Bolívar*, como se realmente o desejo de colocar o processo histórico e político em discussão sacrificasse a consistência da proposta cinematográfica subjacente. No “binômio estética arrojada/discurso polêmico”, no qual o cineasta declarou querer inscrever seu filme, o discurso parece sobrepular a estética arrojada e não consegue ser tão polêmico como o almejado. Se *A Terceira morte* tem momentos de desafio ao ilusionismo e adota uma postura “politicamente incorreta” diferente do cinema “correto” dos anos 90, ele não chega a ser um filme antiilusionista ou de experimentações estéticas mais ousadas, adotando por vezes características naturalistas a despeito da estrutura alegórica. E a alegoria aparece muitas vezes explícita demais, em correspondências diretas que prescindem da sutileza e deixam pouco espaço para as inferências. Ademais, o filme restringe-se a diagnosticar uma situação já conhecida sem apresentar proposições de superação ou alternativas. É um filme nostálgico e suas dificuldades parecem derivar de sua própria proposta que pressupõe a construção de uma “alegoria calculada”.

Ismail Xavier (2005), no texto em que analisa a trajetória cumprida historicamente pelo conceito de alegoria, afirma que os críticos têm visto com suspeita as “alegorias calculadas” que dão origem a “fábulas didáticas e óbvias” que não oferecem desafios ou

dificuldades ao leitor ou espectador. Segundo ele, tal estratégia pode se tornar um mero ornamento que não consegue dar conta da realidade: “Distante dos desafios imediatos da arena política, a retórica da alegoria pedagógica corre o risco de reduzir a arte a uma ilustração esquemática, embora elegante, de ideias preestabelecidas, um objeto que mobiliza nossos sentidos para então comunicar ideias desgastadas ou teorias abstratas” (XAVIER, 2005, p.355).

Em defesa de *A Terceira morte de Joaquim Bolívar* há que se notar, entretanto, que ele parece assumir a própria dificuldade de ser um filme político e expressa esse constrangimento no humor, por meio de personagens que incorporam o tom burlesco e parecem rir de si mesmos e das circunstâncias em que se encontram. Se sua estrutura alegórica é pouco complexa e não consegue dar conta da totalidade que pretende abarcar, o filme tem o mérito de colocar em discussão o processo sócio-histórico ao invés de meramente descrever situações contingentes; de defender que os acontecimentos históricos não se dão por acaso, como eventualidades, mas fazem parte de um processo que envolve contradições sociais e decisões políticas, argumentando que a morte da utopia não surgiu nos anos 1990, mas começou a ser gestada na abertura “lenta, gradual e segura” que propiciou uma “transição conciliada”. Ao tentar ir contra a corrente de sua época, o filme, como seu personagem Joaquim em 1979, acabou “explodido”.

5 APOLÍTICOS? SOCIEDADE CIVIL E “POVO”, DA DITADURA À ABERTURA

5.1 Panorâmica

5.1.1 A sociedade como figurante e o encontro entre a “exceção” e a “normalidade”

Nos filmes em que o foco é a oposição à ditadura e a repressão sobre ela, a sociedade civil costuma aparecer como figuração: pessoas e veículos que transitam pelas cidades em suas atividades cotidianas; o mundo “normal” que segue sua rotina enquanto os opositores vivem os tormentos da clandestinidade, da perseguição e da tortura. É assim em *Paula*; *O bom burguês*; *O beijo da mulher aranha*; *Lamarca*; *O que é isso, companheiro?*; *Sonhos e desejos*; *Cabra-cega*; *Batismo de sangue*; *Zuzu Angel*.

Em *Batismo de sangue*, Frei Betto está num bar quando vê pela televisão a notícia da morte de Marighella. Olha ao seu redor e percebe que ninguém compartilha com ele a consternação; as pessoas estão envolvidas nos comentários sobre futebol. Em *Cabra-cega* os guerrilheiros Rosa e Thiago, de cima do prédio onde estão vivendo clandestinamente, olham para a cidade e se perguntam: “Será que alguém lá fora sabe da nossa luta?”. E a câmera mostra a cidade, conduzindo à reflexão sobre o que estariam fazendo os outros brasileiros enquanto os guerrilheiros estavam imersos na luta armada. O próprio filme tangencia a resposta à indagação, ao trazer a imagem de Rosa e Matheus num “ponto”, marcado dentro de um cinema, onde passa um filme de Mazzaropi. Este comediante atraía grandes bilheterias¹⁹⁸ na época da ditadura militar, de forma que sua menção nesse momento dá indícios de que enquanto os guerrilheiros enfrentavam a repressão, grande parte da população brasileira divertia-se indiferente à opressão e às tentativas de superação da opressão. Em *O bom burguês* também se mostra o alheamento da população com relação aos conflitos vigentes por meio de uma cena na qual os vizinhos dos militantes chegam ao “aparelho” para fazer-lhes uma festa surpresa sem ter ideia de que ali está sendo mantido em cativeiro o embaixador sequestrado.

¹⁹⁸ O filme *Betão Ronca Ferro* (1971), que aparece em *Cabra-Cega*, alcançou 2.568.475 espectadores, figurando na lista das maiores bilheterias da história do cinema brasileiro, de acordo com dados da Ancine (2009a).

Essa sociedade alheia à oposição em alguns filmes assume o centro da narrativa e aí o universo da “exceção” toca tangencialmente o da “normalidade”, sem atingir diretamente os protagonistas. É o caso de *Besame Mucho*; *Alma corsária*; *As meninas*; *Dois Córregos – Verdades submersas no tempo*; *A dona da história*; *Eu me lembro*.

O sentimento desses personagens “apolíticos” em relação aos opositores do regime por vezes é de atração; não uma identificação com os ideais de transformação política e social, mas uma atração pelo que é diferente, por aquele que se destaca por uma postura que se distancia do comum. Em *A dona da história* Maria Helena afirma “é sexy um cara ser comunista. Se for bonito e tocar violão então...”. Moças em *Besame Mucho* passam empolgadas por um centro acadêmico, comentando: “Você tem que levar em consideração que o Zé Dirceu é lindo!”. O poeta Torres, de *Alma corsária*, vive uma breve e intensa paixão com a militante que se hospeda em seu apartamento: “ela é linda e é inteligente, politizada...” diz orgulhoso ao amigo. Em *Dois Córregos* o misterioso ex-guerrilheiro fascina três jovens mulheres. A “alienada” protagonista de *A dona da história* finge ser politizada para conquistar o “príncipe” comunista.

Cassal (2001, p. 65) observa em *Banana split* e *Verdes anos* a presença de um “mensageiro entre dois mundos”, isto é, um indivíduo que faz a ponte entre o mundo dos politizados e o mundo dos “apolíticos”: o pai comunista de *Banana split*; a professora militante de *Verdes anos*. Notamos que a figura desse “mensageiro” se faz presente também em filmes recentes: no filme *1972* é um ex-tenente que alerta aos jovens “desbundados” sobre as perseguições e torturas perpetradas pela ditadura; em *O ano em que meus pais saíram de férias* é Ítalo, estudante de esquerda, que faz a articulação entre o mundo da clandestinidade e o da “normalidade”, ajudando na busca pelos pais do menino Mauro.

Os filmes por vezes demonstram que esses dois mundos estão mais próximos e imbricados do que se supõe. Um mero acaso pode levar a repressão a invadir o cotidiano de pessoas alheias à luta política, como acontece nos casos extremos de *E agora, José?* e *Pra frente Brasil*, nos quais inofensivos homens de classe média são mortos sob tortura por terem se aproximado involuntariamente de opositores da ditadura. Em *Os Desafinados* o músico bossa-novista Joaquim, em turnê pela cidade de Buenos Aires, sai à noite para comprar cigarros e, confundido com um “subversivo”, é detido por policiais da repressão

argentina e “desaparece”¹⁹⁹. Em *Zuzu Angel* uma estilista de sucesso, que “costurava para as mulheres dos generais” e estava distante da participação política, tem sua vida totalmente transtornada pela morte sob torturas do filho, militante de esquerda. A mãe de Miguel em *Quase dois irmãos* se vê envolvida num universo que não era o seu quando seu filho é preso e ela passa a vivenciar as angústias e dificuldades por que passam os familiares de presos políticos. Em *Alma corsária* um amigo de Torres surpreende-se ao ser levado preso por ter emprestado ao poeta seu apartamento, no qual foram abrigados militantes clandestinos sem o seu conhecimento. Em *Lamarca*, dois irmãos de Zequinha são assassinados e seu pai é torturado para revelar o paradeiro de Lamarca. No filme *1972*, as consequências do regime de opressão não são tão graves para os jovens desligados da militância, mas três situações demonstram que eles também estavam vulneráveis ao arbítrio: quando um batalhão da polícia militar impede a exibição do filme *Gimme Shelter* (documentário sobre a turnê dos *Rolling Stones*) e agride os jovens que estão em frente ao cinema; quando os personagens vão se inscrever num concurso de bandas de rock e têm de enviar as letras de suas músicas para avaliação censória; quando quase são presos e agredidos, confundidos com pichadores “subversivos”.

O ano em que meus pais saíram de férias talvez seja o filme que melhor consegue transmitir ao espectador a percepção de que num regime autoritário a linha que separa a normalidade da exceção é muito tênue. Tendo como personagem central um menino cujos pais foram obrigados a entrar para a clandestinidade, afastando-se dele em 1970, o filme conjuga as alegrias que envolvem a Copa do Mundo de futebol e os sofrimentos decorrentes da opressão política. *Pra frente Brasil* havia adotado estratégia semelhante, mostrando que enquanto grande parte dos brasileiros exultava com o desempenho da seleção, outros experienciavam o desespero da condição de vítimas da repressão. No entanto, em *Pra frente Brasil* a alegria é exterior aos personagens centrais, que vivem seu drama em meio à euforia de outros brasileiros; enquanto em *O ano em que meus pais saíram de férias* a alegria está imbricada à angústia no universo do protagonista. O futebol

¹⁹⁹ O episódio retratado pelo filme remete ao evento real ocorrido com o pianista Francisco Tenório Júnior que acompanhava os músicos Toquinho e Vinícius de Moraes em apresentações em Buenos Aires e, mesmo sem qualquer vinculação política, tornou-se um “desaparecido político” em 1976.

é para o garoto Mauro um meio de tornar menos sofrida a espera pelos pais retornarem de suas “férias”. Jogando como goleiro no time das crianças do bairro, colecionando figurinhas dos jogadores da seleção e acompanhando com entusiasmo os jogos transmitidos pela televisão, o menino consegue deixar de lado a aflição e a ansiedade decorrente de não saber o que está realmente ocorrendo com seus pais. A apreensão, todavia, nunca está totalmente ausente e a construção fílmica entrelaça sutilmente as vivências infantis à conjuntura ditatorial, como na montagem alternada da cena das crianças dançando ao som do *hit* da jovem-guarda *Eu sou terrível* com a cena da chegada da cavalaria da polícia militar, com o som realmente terrível de seu galope. Os meninos correm pela rua e se deparam com os policiais agredindo e levando presos estudantes. Posteriormente, o “tutor” de Mauro também é preso, por suas aproximações com “subversivos” na tentativa de conseguir informações sobre seus pais e, em outro momento, o estudante Ítalo precisa da ajuda do garoto para se esconder da polícia.

É interessante a forma pela qual, em sua abordagem do cotidiano, *O ano em que meus pais saíram de férias* consegue transmitir a sensação de insegurança, apreensão, instabilidade e angústia daquela época em que não se sabia quando o arbítrio poderia invadir e transtornar a vida de pessoas “normais”. É um filme que trabalha na esfera do não-visível – se entendermos que o “não-visível” é não somente aqueles aspectos ante os quais o filme se detém, mas também aquilo que o filme sugere. Além do eufemismo primordial das férias, o filme é repleto de cenas em que a brutalidade do regime é inferida e não explicitada. Marcante neste sentido é a cena que compreende o reencontro de Mauro e sua mãe. Ainda que não exiba marcas visíveis, seu estado exige cuidados médicos e presume-se que ela passara por torturas. Esta suposição é sustentada pelo fato do pai do garoto não retornar, provavelmente assassinado num “interrogatório”. Interessante observar que essa cena de reencontro com a mãe ocorre no dia em que a seleção brasileira de futebol sagrou-se tricampeã mundial e é definidora do argumento do filme. Ao longo da narrativa mesclou-se a tristeza da repressão à alegria da Copa do Mundo, mas nesta cena final, enquanto Mauro abraça sua mãe, imagens dos jogadores da seleção brasileira comemorando o título aparecem imbuídas em uma música instrumental melancólica, demonstrando que o Brasil não tinha que comemorar, que a opressão era dolorosa demais

para ser sublimada pela alegria da Copa.

5.1.2 O medo como amarra; a omissão política como prova de “inocência”

O ano em que meus pais saíram de férias tem em comum com *Nunca fomos tão felizes*, que analisaremos detidamente no tópico 6.2, não apenas protagonistas filhos de militantes clandestinos, mas o fato de expressarem, por meio desses personagens, o sentimento de perplexidade e medo que perpassava o cotidiano de parcelas da população não envolvidas diretamente nos conflitos político-sociais. No filme *Feliz ano velho*, Lúcia, mãe do protagonista Mário cujo pai desapareceu depois de sequestrado pelos órgãos de segurança do regime militar²⁰⁰, faz, num evento promovido pela Comissão de Anistia, um discurso bastante claro e pungente sobre a angústia e o medo que envolvia a população sob a ditadura. A partir de seu depoimento, é possível entrever a lógica perversa da repressão que afetava não apenas suas vítimas diretas, mas toda a população que, ciente dos riscos da atividade política, abstinha-se de agir:

[...] Meu marido não era o que pode ser chamado de um guerrilheiro, nem mesmo estava ligado a esses movimentos de oposição considerados ilegais. Mas parece que basta acreditar em democracia para ser considerado um subversivo. Em nome de se combater o terrorismo, instaurou-se o terror. E esses anos todos, essa grande parcela de nossas vidas é irrecuperável, não há reparo possível para isso. Claro, justiça é fundamental, mas eu estou falando de outra coisa. Eu falo da longa convivência com a morte e com o medo, principalmente com o medo, pois é ele o véu denso com o qual a morte nos separa da vida. Envolvidos por ele, nos imobilizamos e tudo perde o sentido. Não sei se vocês me entendem, mas eles espalharam esse medo, esse vazio, por todos nós...

Em *Pra frente Brasil* é esse medo que faz as pessoas se apartarem dos problemas que aparentemente lhes são alheios, buscarem viver suas vidas de forma pacata e individualista, omitindo-se diante de arbitrariedades que presenciam ou que “ouvem dizer”. Era assim que vivia a família de Jofre, embora isso não tenha evitado o seu sequestro; é assim que se comporta o amigo Rubens quando Miguel pede sua ajuda para localizar o

²⁰⁰ O filme é inspirado no livro homônimo de Marcelo Rubens Paiva, filho do deputado Rubens Paiva, “desaparecido” em 1971. A família só conseguiu o atestado de óbito em 1996 e o corpo nunca foi encontrado.

irmão.

Em *Zuzu Angel* a luta da mãe para encontrar o filho, ou o seu corpo, inclui desmascarar a ditadura e tentar tirar a população do estado de passividade e omissão. Faz isso lançando pela janela de seu atêlie carta-denúncia; exprimindo em sua coleção de roupas imagens de tristeza e opressão; tomando a palavra da aeromoça no avião para alertar os passageiros que o belo Rio de Janeiro em que eles estão aterrissando foi cenário de um horror.

Interessante observar que tanto *Zuzu Angel* como *Pra frente Brasil* apresentam a luta de familiares para encontrar seus entes capturados pela repressão, embora as estratégias das famílias sejam diferentes. Enquanto Zuzu procura, destemidamente, alardear os crimes da ditadura, promovendo denúncias no Brasil e no exterior, a família de Jofre realiza uma busca particular e acaba por se embrenhar clandestinamente na violência para chegar aos responsáveis pela morte dele. Outro aspecto a diferenciar os dois filmes é que o filho de Zuzu era de fato um militante de esquerda e Jofre era um homem “inocente”, um não envolvido, “apolítico”, conforme ele mesmo se designa em solilóquio num “intervalo” das sessões de tortura:

O que é que eu tô fazendo aqui? Eu sou neutro. Apolítico. Nunca fiz nada... Nunca fiz nada contra ninguém. Eu não sou dos que são contra... Eu sou um homem comum... Eu trabalho, eu tenho emprego, documentos. Tenho mulher, tenho filhos. Eu pago imposto. Ninguém tem o direito de fazer isso comigo. Logo comigo, porra. E os meus direitos?

Ao final de sua fala, ele se dá conta de que na realidade o problema era a tortura em si e não o fato de ser perpetrada contra um “inocente”: “Uma coisa dessas não se faz... Com ninguém, porra! Com ninguém.” O filme, no entanto, adota uma posição ambígua. Nota-se que há, conforme anunciam os letreiros iniciais transcritos no tópico 1.1.2, uma explícita condenação da violência, especialmente a dos torturadores, mas incluindo também a da esquerda armada. Isso se evidencia na construção do desfecho do filme, no qual são eliminados os “excessos” de ambos os lados: morrem os torturadores e morrem os guerrilheiros²⁰¹, restando os “apolíticos” que podem seguir em frente, como faz Marta na

²⁰¹ O desfecho da trama foi considerado positivo pelo Conselho Superior de Censura que na liberação do filme ressalta: “O crime ou erro são punidos pois o agenciador das milícias clandestinas morre às mãos dos

cena final, indo adiante com seu carro e deixando o horror para trás. No entanto, se na trama a violência com fins políticos é condenada e seus agentes punidos com a morte, a violência passional com fins particulares é vista de forma condescendente e até elogiada como ato de coragem do herói Miguel, que para reaver o corpo do irmão faz qualquer coisa e não se importa em matar.²⁰² Assim, a proposição implícita é a de que não se deve agir até ser atingido pessoalmente. A postura do filme com relação aos “apolíticos” é dúbia. Por um lado há claramente uma crítica à omissão na medida em que os protagonistas que nada faziam para combater a ditadura são por ela alcançados e o colega de Jofre que se recusa a envolver-se acaba também caindo nas mãos dos torturadores; por outro, são “apolíticos” os que sobrevivem e que têm a chance de virar a página do passado. O cineasta Roberto Farias admite essa posição:

Procuro, de uma maneira bastante suave, fazer uma crítica às pessoas de classe média que, naquele período, faziam questão de ficar à margem de tudo o que ocorria. Mas é uma crítica muito leve porque, no fundo, estas pessoas demonstraram uma grande sabedoria política: elas sobreviveram. (FARIAS em LEITE, 1983, p.4).

Essa perspectiva é trabalhada de forma burlesca em *Casseta & Planeta – A taça do mundo é nossa*, cujo enredo apresenta um embate entre militantes tresloucados *versus* militares burros e brutos. Guerrilheiros e militares são igualados em obtusidade, em cenas risíveis que carregam em si a questão: no embate entre dois lados igualmente absurdos, quem eram os “normais”? Os inteligentes? Os sensatos? A resposta que se evidencia é: as pessoas que não se envolveram nessa guerra, que de maneira prudente viveram suas vidas passivamente e hoje podem rir daquele confronto do qual não participaram.

Neuza, esposa do bancário Lucas em *O bom burguês*, representa no filme uma

terroristas. O fanático torturador paga com a vida, sob uma saraivada de balas, sua insânia criminoso. O jovem casal de terroristas morre nesse combate. Cada um pagou caro pelos seus desacertos e fica evidenciado que a violência não constrói nada de útil nem leva a nada proveitoso.” (ROCHA, Daniel da Silva. Relatório do CSC. Disponível em:

<<http://www.memoriacinebr.com.br/pdfsNovos/0210142C02302.pdf>>. Acesso em: 10 jan.2010.

²⁰² Nota-se, entretanto, que o filme evita mostrar o herói “sujando suas mãos”. Miguel ameaça matar o empresário Braulen, que colaborava financeiramente com a repressão, mas quem de fato o mata é o guerrilheiro Zé Roberto. Na cena do assassinato de Garcia, responsável pelo recolhimento do dinheiro para financiamento da tortura, não fica claro quem desferiu o tiro, se foi Miguel ou se foram os guerrilheiros. E, somente na cena final, de enfrentamento direto com os torturadores, é que o herói aparece explicitamente atirando.

figura ponderada e traz com ela a proposição de que as pessoas deveriam se ocupar de seus próprios problemas. Em determinada cena ela diz ao marido:

Sua irmã e os amigos dela matam, roubam, sequestram. Eles dizem que fazem isso pelo bem do povo [...] Agora seus amigos, seus novos amigos, o Billy, o Thomas... roubam, matam, somem com as pessoas... mandam torturar! Dizem que fazem isso pelo bem da pátria. Ah, o Brasil... Pobre Brasil. Pobre gente. Pobre povo. Quanta gente querendo o bem do Brasil!

Em *O que é isso, companheiro?* a asserção de que a esquerda armada e os órgãos de repressão eram dois polos de uma mesma violência é explicitada na frase de um amigo do guerrilheiro Fernando: “sequestrar o embaixador é atirar no soldado que carrega a bandeira branca. Vocês e os militares são as duas pontas da ferradura, parecem distantes, mas na verdade são bem próximos”. Conforme assinala Ismail Xavier (1997), nesse filme são enunciados inimigos igualmente “dotados de suas próprias razões” que se valem de estratégias simétricas de ação, no uso da violência de parte a parte onde “a tortura faz o preso falar; o sequestro faz o governo falar” (XAVIER, 1997, p. 151), banalizando, assim, a sistemática da tortura, apresentada como uma prática nefasta mas inevitável em tempos de “desrazão”.

Por seu turno, *Araguaya – A conspiração do silêncio* coloca como condutor da narrativa o personagem Padre Chico, religioso francês e humanista que prestava assistência à população da região do Rio Araguaia antes da chegada dos guerrilheiros e que condena a luta armada, entendendo que a violência só gera mais violência. Entretanto, é importante observar que, ao contrário de *O que é isso, companheiro?*, esta construção fílmica não só não faz equivalentes as ações dos guerrilheiros e as dos militares, como permite entrever nitidamente uma visão positiva a respeito daqueles que desprendidamente entregavam suas vidas a uma causa coletiva.

Neliane Miguel (2007) valoriza em *Pra frente Brasil* o fato deste filme adotar como foco narrativo o que ela denomina de “homem médio”, considerando tal opção narrativa a principal causa do sucesso alcançado pelo filme, que teria conseguido conquistar a identificação dos cidadãos comuns. Segundo ela:

É em função do homem médio – Miguel, Jofre, Marta – que os outros personagens são construídos e é também através da visão dele que se vê tanto os guerrilheiros quanto os setores de direita do filme. [...] É o drama

da família de Miguel que comove o público, muito mais que as mortes do guerrilheiro Zé Roberto – personagem que representa a esquerda – ou do empresário Geraldo Braulen – representante da direita (MIGUEL, 2007, p.111 e 112).

Embora não partilhemos das mesmas conclusões da autora com relação ao filme, nos parece interessante essa interpretação a respeito da identificação com o público. Àqueles que não participaram da luta contra a ditadura, a morte dos que “desafiaram” o regime parece ser mais aceitável do que a morte de alguém que “nada fez”, de alguém “inocente”.

Em *Corpo em delito* essa posição é problematizada através do médico-legista Diderot, que somente demonstra ter problemas de consciência com relação ao esquema de confecção de laudos necropsiais falsos do qual participa, quando o morto em questão é alguém com vida regular, um homem como ele; conforme se depreende do diálogo entre ele o colega Athos Brazil:

Diderot: Mas esse cara que mataram na prisão, pelo amor de Deus, Brazil! Foi um golpe errado da repressão. O homem não tinha nada a ver.

Athos: Alguma coisinha tinha sim.

Diderot: Ah, tá certo, tá certo, esquerdista. Mas coisa de intelectual, coisa de pensamento, o homem era um cidadão comum; trabalho, família, filhos, vida regular, como você, como eu.

Athos: Ah, é isso que te preocupa, que tenha acontecido com um cidadão comum, como você [...] Cuidado, Diderot, cuidado, o sistema também devora os seus arrependidinhos.

A ocorrência que está em questão nesse diálogo é o assassinato do preso político Werner, cuja família está movendo um ação contra o Estado para apurar a verdadeira causa *mortis*. A situação ocorre já no contexto da abertura política, “os tempos são outros”, afirma Diderot, e ele resolve falar a verdade em seu depoimento ao Tribunal, com o intuito de se “limpar dessa sujeira”.

Por meio do caso Werner, *Corpo em delito* faz, como vimos no tópico 3.2.1, uma evidente alusão ao caso Vladimir Herzog cuja morte, em outubro de 1975, gerou, como informam os letreiros que abrem o filme *Vlado – 30 anos depois*, “uma intensa reação na sociedade, marcando o declínio da ditadura militar instaurada 11 anos antes”. E o personagem Diderot pode ser visto como metáfora da sociedade que foi conivente, direta ou indiretamente, com o assassinato de “subversivos” e somente se sentiu atingida após a

morte de alguém com o perfil de um cidadão comum.

Alguns filmes buscam a empatia do público com os guerrilheiros justamente salientando suas características de pessoas comuns com família, filhos e vida regular – até optarem pela causa coletiva e entrarem na clandestinidade. É o caso de *Lamarca*, cuja construção fílmica dedica espaço significativo a cenas do capitão com a família, como marido e pai amoroso; e *Araguaya – A conspiração do silêncio* que apresenta um “posfácio” com imagens dos guerrilheiros em momentos anteriores à Guerrilha do Araguaia; imagens em preto-e-branco imbuídas numa melodia melancólica e cujo intuito parece ser o de sensibilizar o espectador, mostrando que aqueles personagens que morreram no embate contra o Exército eram pessoas “normais”, que tinham família, estudavam, se divertiam, riam e amavam.

É raro encontrar nos filmes crítica direta à postura da sociedade, sendo a proposição mais comum, veiculada de maneira mais ou menos sutil, a de que a sociedade foi vítima dos estilhaços de uma guerra que não era a sua. A categoria dos “neutros”, dos “apolíticos”, está presente em vários filmes; seja nos figurantes silenciosos que seguem suas vidas normalmente; seja nos personagens secundários que não se posicionam; seja nos protagonistas de *Pra frente Brasil* que assim se autodeclaram. Mas essa é uma categoria possível? Para Marco Antonio, personagem de *Paula*, não: “Ideias políticas todos nós temos. Nós não podemos viver sem ideias políticas”, responde quando o delegado lhe indaga se ele tinha ideias políticas.

5.1.3 Classes populares, organizações de esquerda e ditadura militar

Outra perspectiva que perpassa vários dos filmes, conforme vislumbramos no capítulo anterior, é a de que havia uma grande distância entre a sociedade civil em geral – as classes populares em particular – e as organizações de esquerda que clamavam lutar pelo “povo”. Em *Zuzu Angel* a protagonista diz ao filho e à nora, militantes de esquerda, que é equivocada a avaliação que eles fazem da realidade:

Zuzu: Vocês estão enganados... Gente, eu vejo as minhas costureiras, elas viajam que nem sardinha em lata, tomam condução de madrugada, não tem tempo nem cabeça pra ficar andando atrás de vocês! [...] Está todo

munho lutando pra sobreviver! Ninguém tem tempo pra política!

De acordo com o que se depreende do filme *Lamarca*, o povo humilde que o ex-capitão pretendia levar à revolução tinha preocupações primárias de subsistência e sequer sabia o que era um comunista, conforme explicitado pelo diálogo abaixo, ocorrido logo após o Exército oferecer recompensa a quem fornecesse informações sobre o paradeiro de Lamarca e Zequinha:

Sertanejo 1: Ele falou em comunista. Que diabo é isso?

Sertanejo 2: É um bicho que vale mil cruzeiros. Dá pra comprar uma mula boa.

Em *Quase dois irmãos* a construção fílmica salienta a disparidade entre o universo dos militantes de classe média e o das classes populares. Acompanhando a trajetória de dois personagens – Jorge, negro, morador da favela; Miguel, branco de classe média – a narrativa contém o argumento de que a distância entre as classes (e “raças”) tornou-se cada vez maior ao longo dos anos, a despeito da vontade individual dos personagens. Em 1957, os protagonistas brincavam juntos e Miguel frequentava o morro junto com seu pai, que participava de rodas de samba com o pai de Jorginho – ainda que as mães de ambos os garotos se mostrassem desagradadas com os encontros. Nos anos 1970 os amigos de infância se reencontram na prisão de Ilha Grande e a desigualdade se manifesta de forma mais evidente: Jorge, detido por crime comum, procura se adaptar às regras estabelecidas pelos presos políticos e é espancado pelos policiais por aderir à greve de fome; à chegada de um novo contingente de presos comuns que se recusa a cumprir as regras de convivência, instaura-se um clima de animosidade que se agrava de maneira crescente, levando Miguel e outros presos políticos à decisão de se construir um muro para separá-los dos presos comuns. Jorge sente-se profundamente ofendido com essa decisão, entendendo que o muro representa a cisão entre ricos e pobres, negros e brancos, intelectuais e semi-analfabetos, esquerda e “proletários”. Em sua visão, seria mais justo matar os presos comuns que não concordassem com as normas do “Coletivo” e assim recuperar a harmonia no presídio. A questão que o filme coloca, no limite, é justamente essa: qual lógica é mais violenta a de Miguel ou a de Jorge? E a perversidade inerente a essas duas lógicas tem desdobramentos futuros que são abordados pelo filme ao se prolongar no tempo, trazendo

para os dias atuais Jorginho como líder do Comando Vermelho, preso na penitenciária de Bangu, de onde gerencia o tráfico de drogas, e Miguel como deputado, que tenta impedir a filha de subir o morro ao encontro do namorado traficante, “funcionário” de Jorge. O desfecho é bastante cético quanto à superação do “quase” que separa os mundos dos protagonistas: a filha de Miguel é estuprada por um grupo de traficantes rivais ao de seu namorado; Jorge é assassinado na prisão. O abismo se mostra cada vez mais fundo e não há elementos que permitam vislumbrar um caminho para a transformação desse quadro.

A próxima vítima também não aponta saídas. A periferia é apresentada mergulhada em problemas estruturais profundos e indiferentes à “abertura democrática”.

A interpretação expressada em *Tanga (Deu no New York Times?)*, por sua vez, é a de que entre o povo e aqueles que se colocam como seus representantes ou que dizem por ele lutar, há uma distância intransponível até mesmo no que tange à linguagem. Tal incomunicabilidade é simbolizada na cena descrita a seguir. Durante a celebração da missa, o frade passa a palavra a alguém do povo: “Esta noite o padre não vai falar. Assim, meus caríssimos, um de vós, igreja viva de Cristo, fale para o seu povo”. João, o personagem que em cena anterior ouvira calado a fala do frei a respeito do silêncio e da submissão do povo, se levanta e sobe ao púlpito de onde “profer” um discurso aos seus semelhantes sem utilizar a palavra, apenas gestos, olhares e expressões faciais que são “traduzidos” no filme por meio de legendas:

Ficam dizendo por aí que a gente só sabe fazer festa... que não se organiza e não luta para progredir. E se for verdade? E se o povo não tiver querendo realmente progredir? Deus botou a gente no mundo pra quê? Pra fazer fumaça? Vestir gravata? Ficar todo mundo puxando o saco do patrão? [mulher ri] O povo está errado, frei Segredo de Fátima? [olha para o frei que cutuca o ouvido, tentando ouvir algo] Político fala apontando pro céu. [todos riem] E promete o quê? Mais trabalho, mais dureza... e nos domingos, reunião dos pombos no pombal. Não, o povo não quer o progresso, frei Segredo de Fátima. Nós queremos nadar, dançar, plantar, cozinhar e fazer nada. Nós queremos festas... muitas festas. O povo só se organiza pra a felicidade.²⁰³

²⁰³ É importante registrar que, após esse “discurso” em que João afirma que o “povo só se organiza para a felicidade”, um homem do povo é assassinado por um guarda do governo e isso gera uma revolta popular na qual os tangeses reúnem-se em protesto diante do palácio, fazendo com que o ditador “decrete” a democracia, em cena descrita no capítulo 3.

Essa questão da linguagem colocada por *Tanga* nos remete à argumentação de Paulo Menezes (1995) em sua análise do documentário *Cabra marcado para morrer*, na qual ele assinala a distância entre o cineasta Eduardo Coutinho e seus interlocutores nesse filme, os camponeses nordestinos. Na interpretação de Menezes, o cineasta constrói o filme com base na literalidade da palavra falada, desconsiderando que “a lógica de articulação do discurso do camponês é fundamentalmente diferente da lógica do discurso urbano” (MENEZES, 1995, p.121). Para esse autor, o “sujeito-herói” de *Cabra marcado para morrer* não são os camponeses como se pensa a princípio, mas o próprio cineasta e o filme inacabado de 1964 que ele deseja retomar. Na defesa de seu argumento, Menezes cita como exemplar a cena de entrevista do cineasta Eduardo Coutinho com o camponês João Damião acerca da chegada do Exército à Galiléia logo após o golpe de 31 de março de 1964. Quando Damião diz que o Exército estava “a procura só de três pessoas”, João Virgínio e outros dois camponeses, – e reafirma “só essas três pessoas que eles queriam” – o cineasta o questiona: “o pessoal do filme eles queriam também mas não pegaram, não é?” E o camponês agora responde: “é, esse é que era o povo que eles mais desejava, o povo do filme”. Menezes destaca essa resposta de Damião como um típico exemplo da “fala concordina” da população camponesa que muitas vezes reitera o que o outro diz sem que isso indique que partilha da opinião.

Valendo-se de considerações feitas por José de Souza Martins²⁰⁴, Menezes (1995) afirma que para compreender a linguagem do camponês é necessário observar para além da literalidade da linguagem falada; considerar outros códigos de expressão que se combinam para a comunicação, como o sorriso ou outras expressões faciais. Para o camponês, afirma Martins, “o sorriso é o elemento de *crítica dissimulada* (a crítica do subalterno reprimido) daquilo que está sendo dito oralmente, neste caso mais conforme com as indagações do interlocutor” (MARTINS, 1984, p.125 apud MENEZES, 1995, p.121). Menezes cita outros exemplos de perguntas indutivas de Coutinho e assevera que o cineasta “simplesmente começa a colocar a fala na boca dos personagens, e, portanto, começa a falar *por* eles e em seu lugar” (MENEZES, 1995, p.122, grifo do autor). A conclusão a que chega o autor,

²⁰⁴ Menezes (1995) cita como referências as obras José de Souza Martins: *A militarização da questão agrária no Brasil* (terra e poder: o problema da terra na crise política). Petrópolis: Vozes, 1984. E *A chegada do estranho*. São Paulo: Hucitec, 1993.

então, é a de que a imagem que vemos nas telas não é a dos camponeses como eles são ou como eles se vêem, mas aquela que emerge da visão de Coutinho, numa construção fílmica que acaba por silenciar aqueles retratados: “uma percepção do mundo camponês que, ao usurpar suas falas, cala-os definitivamente, agora sem mesmo lhes dar o direito a ter o último direito que sempre nos resta, o direito de reclamar” (MENEZES, 1995, p.124).

Concordamos com Ridenti (2000, p.98 e 99) na interpretação de que a crítica de Menezes é demasiadamente severa com *Cabra marcado para morrer*. Pois, se é evidente que esse não é um filme dos camponeses mas um filme sobre eles, construído a partir da visão de um cineasta que tem em si papel de destaque no filme, não nos parece que ele silencia aqueles que retrata. São os camponeses aqueles que vemos e ouvimos; são suas histórias de luta e sofrimento que surgem na composição narrativa do filme, estando as classes dominantes, como bem ressalta Schwarz (1985), ausentes. Ainda que seja o cineasta que conduza as conversas, que seja ele o organizador dos depoimentos, os camponeses estão na tela, eles são os atores a apresentar a própria história, fazendo-se ver e ouvir. E, ao espectador, cabe interpretar a seu modo a representação audiovisual construída pelo cineasta; desvendar as possíveis contradições inscritas nessa representação; observar as diferentes posições apresentadas pelos entrevistados e enxergar além da literalidade das falas, como fez Menezes (1995).

5.1.4 Classes populares e ditadura militar

É importante observar que *Cabra marcado para morrer* é um dos raros filmes em que vemos as consequências da ditadura militar para as classes populares. Estas estão ausentes na maioria dos filmes e é ainda mais raro vê-las em posição de destaque na narrativa. Em *A freira e a tortura* é exibida a realidade da periferia que a freira buscava transformar e setores marginalizados da sociedade são representados por personagens secundários, mas o cerne da trama é a relação entre a freira e o delegado. Em *Kuarup* aborda-se o movimento camponês, mas a trajetória salientada é a da transformação por que passa Padre Nando. *Eles não usam black-tie* é exceção, pois o foco é uma família de operários e faz-se referência aos anos de prisão cumpridos durante a ditadura pelo líder

operário Otávio, enquadrado na LSN por suas atividades grevistas; a problemática central, no entanto, diz respeito às posições dos operários em relação à greve no contexto da abertura do regime militar.

Araguaya – A conspiração do Silêncio é também exceção no que concerne à abordagem das classes populares, pois embora não sejam personagens principais, têm importante participação no enredo. A excepcionalidade de *Araguaya* está, ademais, em apresentar uma efetiva articulação entre os guerrilheiros e os moradores da região do rio Araguaia, mostrando, inclusive, a adesão de alguns camponeses à guerrilha. No filme, os militantes do PC do B integram-se à população local e estabelecem uma relação de confiança, trabalhando junto a ela e prestando-lhe serviços de assistência, como é demonstrado na cena em que um parto difícil tem bom termo graças à intervenção de um médico-militante. Nota-se, entretanto, que a posição de padre Chico – a quem a construção fílmica atribui o papel de narrador, autorizando-o a tecer proposições, conferir sentidos e avaliar situações – demonstra certa ambiguidade quanto à avaliação da presença dos guerrilheiros junto à população. No início, quando da chegada dos militantes na região e desconhecendo ainda seus objetivos, a apreciação do padre é bastante positiva, conforme é expressado em sua narração em voz-over:

Por mais pobre, por mais esquecida que fosse nossa região, vivíamos em paz. Estávamos longe das grandes cidades e a truculência do regime autoritário não nos alcançava. A chegada daqueles jovens entusiasmados, dispostos a ajudar, só nos trouxe alegria.

Essas palavras, contudo, analisadas em retrospecto e somadas aos acontecimentos posteriores, podem adquirir o significado de que os guerrilheiros levaram a violência a uma região que até então vivia em paz. Conforme já mencionamos, o padre se opõe à luta armada pois acredita que a violência só traz violência. Ao começar a compreender os objetivos dos guerrilheiros, preocupa-se com as consequências que as ações deles possam trazer para a população e, em diálogo com a guerrilheira Tininha, questiona: “O que vocês vieram fazer aqui? [...] Estou perguntando o que vocês querem com o meu povo. É uma gente sofrida demais [...]”. Por outro lado, a construção fílmica permite entrever a violência anterior ao início da guerrilha, decorrente da inauguração da rodovia Transamazônica pelo governo federal que atraiu o interesse de empresas pela região e fez com que os

camponeses fossem brutalmente desalojados de suas casas e terras. Nesse momento, padre Chico faz uma séria autocrítica a respeito da própria passividade:

Roças invadidas, ameaças, tapeação e mentira. A violência chegou à nossa região. Famílias inteiras estão sendo expulsas por grandes empresas que se dizem donas dessas terras. Me sinto inútil. Às vezes acho que não fazer nada é o pior dos crimes. É o meu pecado.

No “balanço” dos argumentos que perpassam *Araguaya*, nos parece que ao mesmo tempo em que o filme faz exaltação aos guerrilheiros, valorizando sua coragem e desprendimento para a luta, bem como suas atitudes de solidariedade para com um povo que vivia em condição de miséria e injustiça, também esboça uma reflexão acerca dos custos da guerrilha para essa população que, independente de ter ou não aderido à luta, sofreu pesadamente com a repressão do Exército.

5.1.5 O “povo” e a transição ao regime democrático

Doravante, para o encerramento deste capítulo acerca da sociedade civil e do “povo” sob a ditadura, cabe mencionar os filmes dedicados aos últimos momentos do regime militar, quando os brasileiros tomaram as ruas em manifestações públicas.

Patriamada é o primeiro longa lançado com esse tema e foi construído sob a influência direta dos acontecimentos finais da transição do regime militar ao regime liberal-democrático, sendo modificado ao longo das filmagens, incorporando constantemente transformações no roteiro a acompanhar as alterações da realidade.²⁰⁵ Em sua primeira parte, o filme está imbuído por um clima de grande entusiasmo que emerge, por exemplo, das filmagens do “Comício da Candelária”, no Rio de Janeiro, onde mais de um milhão de pessoas se reuniu para reivindicar eleições diretas para a Presidência da República. Julianne Burton (1990) classifica *Patriamada* como um filme “híbrido”, mistura de ficção e documentário, uma vez que ele “posiciona sua narrativa ficcional contra a documentação caleidoscópica da vida cívica brasileira [...]” (Burton, 1990, p.381, tradução nossa). Os três protagonistas ficcionais do filme – Lina, jovem jornalista simpatizante do Partido dos

²⁰⁵ De acordo com informações da cineasta Tizuka Yamasaki em entrevista a Burton (1987).

Trabalhadores (PT); Goiás, cineasta independente interessado em apreender em filme aquele momento histórico efervescente; Rocha Queiróz, industrial de tendência nacionalista e liberal – interagem com eventos e figuras reais: Lina entrevista personalidades como Milton Nascimento, Leonel Brizola, Fernando Henrique Cardoso e Tancredo Neves; Goiás filma, à sua visão, a realidade brasileira; Rocha Queiróz recebe o aperto de mão do presidente Figueiredo. O mote central do filme, que o título já evidencia, é resgatar, junto com a democracia, o orgulho e o amor pelo Brasil. A respeito do filme que realiza, o personagem Goiás afirma: “Quero com ‘Patriamada’ mostrar ao povo brasileiro que ele é muito especial. Que o jeito dele dançar, dele rir, dele andar é muito bonito”. O filme-dentro-do-filme, homônimo do filme que o abriga, é um documentário-musical concatenado à energética canção *Pátria Amada*, de Alceu Valença²⁰⁶: um concentrado de exaltação nacional. Com a derrota da emenda Dante de Oliveira para as eleições diretas, o filme de Yamasaki perde um pouco do seu entusiasmo inicial e os personagens, decepcionados, passam a apoiar a candidatura de Tancredo Neves ao Colégio Eleitoral. Lina expressa assim sua insatisfação “Olha, eu sou uma brasileira fodida, eu não tenho opção. Ou fico com Maluf ou fico com Tancredo”, e, temendo a possibilidade de vitória do candidato do PDS²⁰⁷, Paulo Maluf, resolve participar, juntamente com Goiás e Rocha Queiróz, do comitê pró-Tancredo. Não obstante a decepção com a derrota das “Diretas Já”, o filme procura manter o otimismo, valorizando o encerramento do ciclo dos militares no poder, o que é simbolizado em cena final, na qual o presidente Figueiredo está saindo do Palácio do Planalto e tem as portas fechadas atrás de si.

O público, entretanto, não compartilhou do entusiasmo do filme de Yamasaki, que, segundo ela, alcançou bem menos espectadores do que o esperado e não rendeu o debate

²⁰⁶ Esta é letra da canção, interpretada em ritmo carnavalesco: Vamos colocar na mão do índio/ Os botões da informática/ Vamos preparar com raio laser/ Uma grande feijoada/ Ela tem futuro/ Tem, tem, tem/ Ela é o Brasil/ Zil, zil, zil/ Um surfista indo/ A caminho do ano dois mil/ Vem, vem ver pátria amada/ Mistura tuas cores/ Põe o pé na nova estrada/ Mistura pra ver como é/ Mistura pra ver se dá pé/ Mistura pra ver como é/ Mistura pra ver se dá pé/ O riso, a dor, o canto/ Arco-íris da paixão/ A fantasia nua/ Da imaginação. Disponível em: <<http://www.vagalume.com.br/alceu-valenca/patria-amada.html>> Acesso em: 05 ago.2010.

²⁰⁷ O PDS (Partido Democrático Social) foi fundado após o fim do bipartidarismo em 1979, derivando da Aliança Renovadora Nacional (ARENA), partido de apoio à ditadura.

pretendido²⁰⁸. O adoecimento e a morte de Tancredo, fatos ocorridos contemporaneamente à estreia de *Patriamada*, certamente contribuíram para que houvesse um descompasso entre o clima do filme e o clima do país, o que se refletiu no desinteresse do público.

Muda Brasil é outro filme que, segundo Roberto Machado Jr. (1986), enfrentou uma “melancólica trajetória de exibição” em decorrência das diferenças de conjuntura entre os momentos das filmagens e o momento de lançamento. Lançado em 14 de março de 1985, véspera do anúncio da doença que impediu a posse de Tancredo, o filme aborda o período de transição do regime militar ao regime democrático privilegiando o enfoque da figura do presidente não empossado. Conforme bem aponta Machado Jr.:

Muda Brasil concentra seus objetivos na valorização da imagem pública de Tancredo Neves. Nele vemos o homem público, o articulador, o “conciliador”, o político afeto aos amigos e à vida política, tal qual um missionário cristão que se transforma ao longo da pregação no próprio Messias. (MACHADO JR., 1986, p.22)

Machado Jr. (1986), entretanto, considera que “há uma deliberada tolerância com os opositores da candidatura Tancredo”, que faz com que o filme fique numa posição ambígua, “num desconfortável *nem lá nem cá*” (MACHADO JR., 1986, p.24, grifo do autor). Em nosso ponto de vista, não há em *Muda Brasil* essa ambiguidade. O filme nos parece um típico exemplo de documentário “expositivo”, no qual os depoimentos, mesmo que aparentemente contraditórios, são colocados a serviço do argumento geral do filme. Nesse tipo de documentário, conforme explica Bill Nichols:

As vozes dos outros são tecidas em uma lógica textual que as subsume e as orchestra. Elas detêm pouca responsabilidade para fazer o argumento, mas são usadas para apoiá-lo ou fornecer evidência ou comprovação para o que o comentário declara. A voz de autoridade reside no texto em si ao invés de [residir] naqueles recrutados para ele (NICHOLS, 1991, p.37, tradução nossa).

O argumento orquestrado em *Muda Brasil* vai no sentido de defender a importância de

²⁰⁸ Tizuka Yamasaki em entrevista a Julianne Burton (1987, p.8) relata que esperava que seu filme alcançasse mais de um milhão de espectadores mas, segundo ela, apenas 600.000 pessoas o assistiram (É possível que esta contabilização incluía a audiência internacional do filme, pois a Ancine (2009b) não aloca este filme na lista dos filmes com mais de 500 mil espectadores. De acordo com Machado Jr. (1986) *Patriamada* atingiu em seu lançamento 430 mil espectadores). Além disso não houve grande repercussão em termos de crítica e no Festival de Gramado *Patriamada* ganhou apenas o prêmio de melhor som.

Tancredo Neves e sua política de conciliação para o não retrocesso à ditadura. E é a esse argumento que estão subordinadas as diversas entrevistas. Exemplo ilustrativo é a sequência que envolve o depoimento do deputado federal Francisco Pinto, do PMDB (Partido do Movimento Democrático Brasileiro) da Bahia. O deputado declara que o problema da frente ampla para eleição de Tancredo é que ela estaria se diretizando e que seria importante a participação de todos os setores da esquerda para evitar que isso ocorresse. Nesse momento o depoimento do entrevistado é apoiado pelo argumento do filme, que critica a recusa do PT em participar da frente para eleger Tancredo no Colégio Eleitoral – em “atitude belicosa”, como afirma a voz-over. Por meio da montagem estratégica de outros depoimentos, o filme vai minando a argumentação do líder do PT, Lula, que nega apoio a Tancredo por entender que nenhuma das duas candidaturas do Colégio Eleitoral davam respostas às reivindicações das classes trabalhadoras. Após o depoimento de Antônio Carlos Magalhães elogiando a composição centrista, que garantiria que não houvesse nenhuma radicalização nem à direita, nem à esquerda, o filme volta para o depoimento de Francisco Pinto que faz ressalvas às negociações entre Tancredo Neves e Antonio Carlos Magalhães que visavam ao apoio deste último:

A nossa postura na Bahia tem sido de combate às oligarquias baianas e Seu Antonio Carlos é uma expressão dessas oligarquias. É um homem que simbolizava a própria ditadura em nosso estado. De maneira que o Sr. Tancredo Neves precisando de seu voto como está precisando, está obviamente que acertando com ele alguns compromissos que eu não sei quais sejam, mas a verdade é que isso pode significar, apoios como o dele e de tantos outros que virão por aí, algum *retrocesso para esse processo de avanço das forças populares* (Francisco Pinto em *Muda Brasil*, grifo nosso).

A voz-over, então, utilizando sua posição de autoridade, intervém para desautorizar o argumento do entrevistado: “Não houve retrocesso. A frente era muito ampla, muito representativa. Sua força impediu que houvesse um desfecho como o de 1954, que levou o presidente Getúlio Vargas ao suicídio”. Pode-se depreender do depoimento do deputado Francisco Pinto que o retrocesso que ele temia dizia respeito não ao risco de pressão por parte das forças antidemocráticas e golpistas, como afirmou a voz-over, mas ao risco de uma composição política mais à direita, que freasse as *forças populares* e as conquistas sociais. No entanto, a proposição geral que perpassa a construção fílmica de *Muda Brasil*

mostra-se laudatória da política de conciliação de Tancredo Neves e promove a interpretação do depoimento de acordo com esta proposição, deixando sem endosso o argumentação do deputado sobre o possível recuo das conquistas das forças populares em decorrência das alianças políticas cunhadas por Tancredo.

Em *Muda Brasil* o “povo” aparece apenas como “massa” ilustrando o apoio à Tancredo. Em *Céu Aberto*, Tancredo Neves também é a figura de destaque, mas é possível vislumbrar sentimentos e expectativas da população que, embora estivessem voltados para o primeiro presidente civil depois de vinte anos, o ultrapassavam. Esse documentário focaliza especialmente o período que compreende os dias entre o anúncio da doença do presidente eleito indiretamente e a posse do seu vice, José Sarney.

As imagens de intensa comoção popular diante do Instituto do Coração (Incor) onde estava Tancredo; os depoimentos perplexos e incrédulos de pessoas do povo em relação às notícias sobre o presidente e as expressões de desalento diante dos acontecimentos, demonstram em *Céu Aberto* uma necessidade de apego da população à figura do presidente, vendo nele um símbolo de esperança. Pessoas que julgam que Tancredo foi atingido por um tiro e que se sentem enganadas pelos noticiários que não mostram imagens do presidente no hospital; pessoas que rezam e choram; pessoas que vêm de outros estados para fazer vigília diante do Incor. Depoimentos como o do rapaz que enxerga em Tancredo as feições do falecido pai que não chegou a conhecer; da senhora mãe de dezenove filhos que gostaria que o presidente melhorasse para poder ajudá-la; do pernambucano que diz que suas crianças lhe perguntam pela saúde do presidente; do moço que afirma que “basta aparecer alguém aqui nesse país, como em qualquer lugar do mundo, que se submete a fazer alguma coisa pela população pobre, sempre acontece alguma coisa, algum acidente, os poderosos dão um jeito que esse cara saia de circulação” são depoimentos que permitem entrever uma crença de que o novo presidente iria resolver os problemas do povo; e ao mesmo tempo demonstram que naquele momento as pessoas começavam a perder o medo de falar e protestar. Percebe-se que a construção fílmica transmite a ideia de que não se trata necessariamente de uma adesão a Tancredo Neves, mas ao que foi idealizado em torno dele como possibilidade de mudança, sendo sintomático o depoimento de um homem que declara: “Gostaria que nosso presidente Figueiredo [sic] melhorasse. A única esperança que

o nosso Brasil tem é se ele sobreviver porque nós tamo numa crise [...] e sem ele nós não poderia vencer essa crise que nós tá passando”. O cineasta tenta corrigi-lo: “Você falou Figueiredo. Fala agora Tancredo”. E ele diz: “Tranquedo. Nosso Presidente Tranquedo”.

Ainda que se considere que o sentido que emerge do filme tem muito do olhar do cineasta sobre os fatos e que a “amostra” da população selecionada por ele não representa a postura da população brasileira como um todo, podemos reter desse filme – e dos outros que trabalham o período de ocaso do regime militar – o sentimento de tênue esperança que emerge da lenta conquista da democracia depois de mais de vinte anos de ditadura.

5.2 Close

5.2.1 Zuzu Angel: uma mãe contra os militares

“Eu estou com medo de morrer... Se eu aparecer morta por acidente, assalto ou qualquer outro meio... terá sido obra dos mesmos assassinos de meu amado filho Stuart Edgar Angel Jones.” Estas são as primeiras frases proferidas em *Zuzu Angel*, filme de Sérgio Rezende que traz às telas em 2006 – depois das tentativas frustradas de Walter Salles na década de 1980²⁰⁹ e de Roberto Gervitz na década de 1990²¹⁰ – a história da estilista Zuleika Angel Jones que batalhou publicamente contra o regime militar para esclarecer as circunstâncias da morte do filho, Stuart, militante de esquerda.

²⁰⁹ Walter Salles estrearia no longa-metragem em meados da década de 1980 contando a história de Zuzu Angel, com roteiro de Jorge Durán e com Fernanda Montenegro no papel da estilista. Murilo Salles, em outubro de 1984, declarou em entrevista a Angela José (1984) que faria a fotografia desse filme de Walter Salles. Júlio Bezerra (2005) faz menção ao projeto não realizado e Hildegard Angel, filha de Zuzu, comenta em entrevista – que compõe o *pressbook* de *Zuzu Angel* (2006) – ter sido procurada por Walter Salles, mas nem um dos dois informa os motivos da não realização do projeto.

²¹⁰ Há notícia de que em 1998 Roberto Gervitz realizava um documentário sobre a vida da estilista. Naquele ano, quando a Comissão Especial de Mortos e Desaparecidos do Ministério da Justiça concluiu que Zuzu Angel havia sido assassinada por agentes do regime militar, Hildegard Angel chegou a declarar à reportagem que o dinheiro da indenização a ser pago pelo Estado seria destinado ao filme. Cf. “ZUZU Angel foi assassinada, diz comissão – Indenização vai custear filme”. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 26 mar.1998. No *pressbook* de *Zuzu Angel* (2006) Hildegard Angel declara que chegou a assinar um contrato para a realização desse documentário, que teria 40 minutos de duração, mas que o projeto “acabou não se realizando”; não informa sobre os motivos.

Independentemente do espectador conhecer ou não a história em que o filme se baseia, a primeira fala de *Zuzu Angel* já estabelece a trama: uma mãe que teve o filho assassinado e que também está sob ameaça. Soube-se o nome dele, Stuart Edgar Angel Jones, e deduz-se que a mãe sob ameaça é a personagem-título, Zuzu Angel. A partir daí, o desenvolvimento do enredo buscará responder, então: Quem são Zuzu e Stuart Angel? Por que são alvo de perseguição? A quem interessa a morte deles? A fala que dá início ao filme traz também, para aqueles que não conhecem o desfecho da história de Zuleika, um elemento de suspense: ela conseguirá escapar do que denunciou?

A trilha sonora que acompanha a sequência direciona o espectador para essa última pergunta. As imagens, montadas num ritmo que favorece o *thriller*, mostram a protagonista registrando as frases proferidas numa declaração manuscrita; saindo de casa com cautela e dirigindo o carro até uma casa em cuja caixa de correspondências deposita um envelope – o *close-up* permite ler o destinatário: “Ao amigo Chico Buarque de Holanda”–; novamente na direção de seu veículo, ela olha pela janela como se procurasse alguém; é noite e as ruas estão desertas; a trilha sonora suscita apreensão, a expectativa de que algo está prestes a acontecer. Um motoqueiro com capacete emparelha a moto ao seu carro; a câmera o focaliza pondo a mão por dentro da jaqueta; ela grita e acelera; ele faz um sinal para ela esperar e arremessa um grande envelope para dentro do carro. Ela guarda o envelope na bolsa. A banda sonora agora só traz os sons da noite e do motor do carro. Ela pára num bar de beira de estrada faz um telefonema informando, em inglês e com a voz emocionalmente alterada, que conseguiu a “parte que faltava do dossiê”. O interlocutor é chamado por ela de Mr.Bunker e o *close-up* da câmera focaliza um cartão de visitas que esclarece que o personagem é Ray Bunker, da *Amnesty Internacional*. Combinam um encontro para três dias depois. Ela segue com o carro pela estrada e uma placa indica que atravessou a divisa entre os estados do Rio de Janeiro e Minas Gerais. É dia quando o carro estaciona em frente a um hotel, “Hotel Curvelo”. No quarto, ela abre uma caixa que contém um gravador de voz, em meio a papéis e jornais, em um dos quais se pode ler a manchete “Morre Carlos Lamarca”. A partir desse momento a narrativa fílmica vai suspender a resposta à pergunta “o que vai acontecer com Zuzu?” e partir para a explicação das outras questões, a começar

por “quem é essa mulher?”. A resposta, na voz da protagonista que fala ao gravador, começa a se apresentar de forma bastante explícita e didática:

Me chamo Zuzu Angel. Nasci em Curvelo, Minas Gerais. Fui casada com o americano Norman Angel Jones, com quem tive três filhos. Quando eu me separei, já morando no Rio, eu sustentei a minha família costurando pra fora. Aos poucos eu firmei um certo nome. Em 1971 eu estava no auge da minha carreira profissional.

Esse é o mote para que a narrativa desloque-se para o ano de 1971, como se encenasse o relato da protagonista. É nos anos entre 1971 e 1976 que se concentram as ações fundamentais da trama, embora sejam introduzidos também *flashbacks* de situações anteriores a 1971. A narrativa não tem uma estrutura linear, mas o ano de 1971 é o ponto de inflexão do enredo. Naquele ano, quando Zuzu vivia um momento glorioso de sua carreira, seu filho foi preso por agentes do regime militar, sabendo-se depois que ele morrera vítima de torturas.

Em sua construção imagética, o filme estabelece nítida distinção entre as cenas que se referem a momentos anteriores ao desaparecimento de Stuart e as que se situam cronologicamente após este fato. O trabalho de direção de arte e de fotografia constrói um “antes” iluminado e com cores vibrantes como o amarelo, o verde e o laranja, e um “depois” sombrio e com predominância das cores vermelho e preto, que já se anunciavam nos créditos iniciais do filme. Tal contraponto é corroborado pelo próprio universo diegético, uma vez que a estilista – conhecida por uma moda alegre, com cores tropicais, estampas de pássaros, flores e borboletas, enfeitada com rendas e bordados tipicamente brasileiros – realizou, depois da morte do filho, um desfile-protesto, adicionando faixas pretas às suas criações e apresentando peças bordadas com motivos que expressavam a dor e a opressão, como pássaros engaiolados, canhões, sol atrás das grades...



Outro aspecto proeminente na construção imagética do filme são as paisagens do Rio de Janeiro. Em *Zuzu Angel* o contraste, que em *Pra frente Brasil* era feito entre a

alegria da Copa do Mundo e o desespero dos atingidos pela repressão política, é estabelecido entre as belas paisagens do Rio Janeiro e os horrores da tortura. Imagens do Rio perpassam todo o filme e o contraste é explicitamente apontado por Zuzu quando ela toma o microfone da comissária de bordo de um voo que está aterrissando na capital carioca e informa:

Meus amigos, eu sou Zuzu Angel, figurinista brasileira. Eu queria dizer pra vocês que nesta cidade maravilhosa onde estamos chegando, o meu filho, o meu adorado Stuart foi preso, torturado e assassinado pela ditadura que esmaga esse país. E cadê o corpo dele? Sumiu. Eu queria que vocês soubessem disso, que esse paraíso que vocês podem ver pela janela está marcado por crimes vergonhosos como esse.



Mas os elementos da natureza não são utilizados apenas como contraste. *Zuzu Angel*, seguindo os preceitos do cinema de matriz melodramática, procura hiperbolizar os sentimentos implicados na trama e para isso recorre não só aos efeitos de cor e iluminação mas também ao estabelecimento de correspondência entre o estado interior da personagem e o ambiente. Por vezes a natureza reforça a expressão dos sentimentos de Zuzu. Relâmpagos e trovões aparecem quando ela relata as torturas sofridas por sua nora, Sônia, e confessa sua revolta diante de “tanta violência e impunidade”; e acompanham toda a cena em que ela lê o depoimento de Tenente sobre as torturas perpetradas contra Stuart. O mar revolto surge na tela após o tenso encontro entre ela e Tenente. As cenas em que toma conhecimento sobre a tortura do filho – tanto na primeira vez, por meio da carta do militante Alberto, quanto na segunda, por meio do depoimento redigido por Tenente – ocorrem à noite, o que contribui para acentuar o teor dramático. E a primeira busca que ela faz num batalhão da Polícia do Exército (PE), logo após receber uma ligação informando que ele fora preso, também ocorre à noite, indicando que a partir daí ela começará a adentrar um universo obscuro.



As cenas que tratam da tortura de Stuart são construídas no sentido de concentrar a maior carga emocional do filme e para isso trabalham articulados os recursos cinematográficos, desde a fotografia e a trilha sonora até a atuação dos atores e, especialmente, a montagem. A montagem paralela entre as imagens de suplício físico do filho e de tortura psicológica da mãe é essencial para potencializar a dramaticidade da cena. Enquanto lê a carta do militante Alberto que descreve a prisão e a tortura de Stuart – relato que aparece para o espectador em imagens –, Zuzu vai sendo tomada por grande desespero: abre as janelas em busca de ar, despe-se violentamente e entra na banheira onde a água que transborda parece dar vazão à sua angústia. No paralelismo entre as imagens do suplício da mãe e do filho, observa-se uma dialética de contenção e excesso que tem como síntese a mesma dor: os gestos largos dela e a imobilidade dele; os gritos dele e o choro abafado dela; a água que falta na cela e a água que transborda na banheira. Ao final da sequência, quando Alberto relata que “de madrugada, quase ao amanhecer, abriram a cela e retiraram Stuart, inerte, certamente já morto”, a câmera focaliza a mão de Zuzu para fora da banheira, também inerte, como se morta.



Para se afiançar que a mensagem transmitida pela construção imagética foi compreendida pelo espectador, *Zuzu Angel* recorre à redundância – expediente típico do

cinema narrativo clássico, conforme nos lembram Bordwell (1985) e Xavier (1977; 2003) – e coloca, em cena posterior, a protagonista afirmando para a amiga Lúcia: “Eu morri no dia em que recebi essa carta”.

Reiterando o efeito dramático da cena de leitura da carta de Alberto, o filme repete o procedimento de montagem paralela na cena em que Zuzu toma contato com o depoimento do personagem Tenente. Esse depoimento traz informações adicionais sobre a tortura de Stuart, relatando que o rapaz fora amarrado ao pára-choque traseiro de um jipe, arrastado pelo pátio da Base Aérea do Galeão, obrigado a aspirar a fumaça do escapamento²¹¹ e, após a morte, jogado ao mar. As cenas de tortura, apresentadas agora sob o ponto de vista do Tenente, são novamente entrelaçadas às cenas de reação desesperada da mãe, com a diferença de que agora, ao final da sequência, as imagens adquirem feição não-realista, entendíveis como representação do estado mental da personagem, como quando Zuzu cai ao mar junto com o filho.

Ainda com relação às cenas de tortura cabe assinalar que a sua representação compreende certa estetização da violência. Duas imagens em especial se prestam a isso: a imagem do corpo de Alberto, nu, com pernas e braços abertos; e a imagem de Stuart e Alberto amarrados juntos e encapuzados com panos cinzas. Tais imagens remetem, como observou o crítico Raphael Mesquita (2006), ao “Homem Vitruviano” de Leonardo Da Vinci e à obra *Les Amants* (1928) de René Magritte, respectivamente. A referência ao belo inerente à forma e à proporção humana permite uma apreensão estética da tortura enquanto a deslocada “citação” do pintor surrealista esvazia o significado crítico da representação. Ismail Xavier (2003), em sua reflexão sobre o melodrama no cinema, observa que esse gênero cinematográfico abriga em si uma tensão entre as demandas da sedução e as do código moral, numa dialética própria do espetáculo, que “mobiliza, no mesmo movimento, a indignação moral proclamada e o franco voyeurismo” (XAVIER, 2003, p.97). Parece ser o que temos aqui, a tortura tornada espetáculo ao mesmo tempo em que se expressa sua

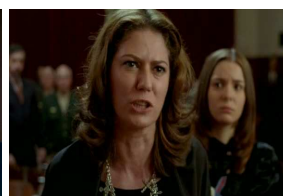
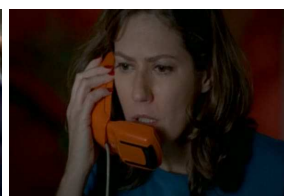
²¹¹ Para seus fins dramáticos, o filme divide entre os personagens Tenente e Alberto informações que na realidade foram transmitidas a Zuzu Angel por meio da carta do militante Alex Polari. Nossa análise aqui se restringe ao filme *Zuzu Angel*. Sobre a história de Zuzu, Stuart e Sônia ver também o documentário de média-metragem *Sônia Morta e Viva* (Sérgio Waisman, 1985), produzido por iniciativa dos pais de Sônia, e o livro *Eu, Zuzu Angel, procuro meu filho*, organizado por Virgínia Valli (1987), que reúne textos da própria Zuzu, diversos materiais coletados por ela sobre o caso de Stuart, bem como textos de outros autores sobre o caso.

condenação moral.



Les Amants (Magritte, 1928)²¹²

Outro elemento característico do cinema melodramático presente em *Zuzu Angel* é a “ideia de expressão direta dos sentimentos na superfície do corpo, seja pelo gesto ou fisionomia que sublinha uma reação ou uma intenção do personagem, seja pela simples marca (de nascença ou adquirida) que assinala traços de caráter” (XAVIER, 2003, p.94), por isso a recorrência de *close-ups* de face humana, especialmente da personagem Zuzu Angel, cujo trajeto emocional acompanhamos. A imagem da protagonista em primeiro plano²¹³ serve ainda como recurso indicador de *flashback*, evitando a ambiguidade na introdução de cenas do passado, de acordo com os preceitos do cinema narrativo clássico.



Se lembrarmos que toda a narrativa fílmica que se passa entre 1971 e 1976 corresponde ao relato de Zuzu, que se apresenta como narradora-personagem, fica um pouco difícil compreender os *flashbacks* no interior desse relato. Se esses *flashbacks* são motivados psicologicamente, como indica a focalização do rosto da protagonista, ela, ao fazer o seu relato, lembra que lembrou? Ou seja, seu relato, que nos é transmitido através da narrativa audiovisual, teria passagens como: “Em 1971, ao procurar Stuart na PE, fui

²¹² Fonte: <<http://renemagritte.com.br/les-amants-rene-magritte/>> Acesso em: 05 nov.2010.

²¹³ Estamos considerando aqui o primeiro plano como aquele que enquadra a figura humana dos ombros para cima. Conforme mencionamos na nota n.81, a classificação de “escala de planos” não é rígida. Bordwell (1985, p.163), por exemplo, fala em “*close-up* médio”, como um enquadramento do personagem do peito para cima.

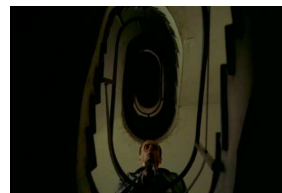
questionada pelo policial se meu filho usava nome falso. Nesse momento, me lembrei de uma discussão que tivera com Stuart e sua namorada Sônia...” Passagens desse tipo até seriam plausíveis, mas a insistência nesse recurso torna difícil a compreensão delas como parte do relato da narradora-personagem, que marca de quando em quando sua presença através da *voz-over*. Além disso, são introduzidas algumas cenas do passado que extrapolam o conhecimento da narradora-personagem: Zuzu não estava presente no assalto a banco, na manifestação dos estudantes, na cena de amor entre Stuart e Sônia, e não sabia que sua conversa com Capitão Mota estava sendo gravada e ouvida pelo Brigadeiro numa sala de escuta na Base Aérea do Galeão. Assim, a não ser que ela tenha imaginado essas cenas para descrevê-las em seu relato, tais imagens são de responsabilidade de outra instância narrativa, extradiegética. Bordwell (1985) observa que os “narradores personificados são invariavelmente tragados no processo narracional do filme como um todo, que eles não produzem” (BORDWELL, 1985, p.61, tradução nossa). No presente caso, entendemos que o espectador releva essas “discrepâncias” porque a construção fílmica, a despeito de sua estrutura não-linear, esforça-se para não ferir o princípio de continuidade que rege o cinema clássico²¹⁴. As cenas se desenrolam de maneira “natural” e o espectador não se questiona sobre quem está contando a estória. As mudanças de espaço-tempo são pontuadas com clareza; planos fechados são conjugados a planos abertos para estabelecer os locais onde se desenrolam as ações; a narrativa segue uma lógica de causa e efeito. Como exemplo claro a esse respeito destacamos uma sequência na qual a fala de Zuzu para o menino Stuart afirmando que ele precisa “fazer alguma coisa pra ficar mais fortinho” é utilizada como “ponte” para motivar a introdução da cena de Stuart, já rapaz, praticando remo.

Como em *Lamarca*, a centralidade denotada no título não deixa dúvidas de qual personagem constitui o eixo da narrativa em *Zuzu Angel*. Zuzu é a heroína que luta por

²¹⁴ A decupagem clássica, conforme assinala Xavier (1977), não corresponde à filmagem contínua pura e simplesmente tal como o “teatro filmado” dos primeiros tempos do cinema, mas implica numa continuidade construída na narração, naturalizando a descontinuidade elementar da montagem entre dois planos. Para isso adotam-se procedimentos para “extrair o máximo rendimento dos efeitos da montagem e ao mesmo tempo torná-la invisível” (XAVIER, 1977, p.32). A lógica das ações, a constituição de uma cadeia de motivações psicológicas e a coerência de movimentos entre os planos separados pelo corte são elementos fundamentais para manter a relação de continuidade entre as imagens e assim a ilusão do real.

alcançar um objetivo bem definido: encontrar seu filho ou ao menos reaver seu corpo. Nessa batalha entra em conflito com outros personagens, particularmente os militares – seus antagonistas – mas também com outras figuras que obstam seu caminho, como um capelão que apóia as torturas ou um jornalista que se nega a publicar qualquer referência a Stuart, por impedimento da censura. Por outro lado, conta com aliados: as amigas Lúcia e Elke; as filhas Hilde e Ana; o advogado Fraga e os norte-americanos Ray Bunker, da Anistia Internacional e Senador Church.

Nesse quadro bem definido surge o personagem Tenente, um agente da repressão que se dispõe a colaborar com Zuzu, denunciando o que aconteceu com Stuart como forma de vingança contra outros militares, que o teriam acusado injustamente de se apropriar de um dinheiro apreendido da guerrilha urbana. A entrada desse personagem “tumultua” a nítida separação entre os dois lados do conflito e faz com que o filme se afaste das certezas do melodrama para incorporar a surpresa do *thriller*. A pergunta da estilista ao Tenente: “E que garantia eu tenho de que você realmente...” é por ele interrompida, para completar: “Sou um aliado em vez de um inimigo?” e responder: “Nenhuma”. Sublinhando o aspecto insegurança, as sequências que envolvem esse personagem criam uma atmosfera de suspense, não apenas através da música mas também por meio da imagem, adotando, por exemplo, composições de quadro que exploram a profundidade de campo de modo até então inusual no filme.



Numa análise mais atenta, é possível observar que na realidade, ao invés de abalar o maniqueísmo, a introdução do personagem Tenente na trama o reforça. Os bons e os maus continuam definidos com clareza e não se confundem, o que é explicitamente afirmado pelo próprio Tenente: “Vamos ficar sempre em lados opostos, a senhora e eu. Ainda assim eu posso lhe ajudar, se a sua estratégia for boa e meu ódio não passar”. A caracterização do personagem procura não deixar dúvidas de que se trata de uma figura abjeta. A postura intimidante; seu modo de falar a um só tempo agressivo e irônico; sua pele com marcas e

cicatrizes; suas roupas descuidadas; bem como seu apartamento desarrumado e sujo, são fatores que se conjugam para transformá-lo em alguém repulsivo, numa associação direta entre sua imagem e sua atuação como torturador. Os outros militares que compõem a trama são também detestáveis no cinismo, no sorriso debochado ou desafiador, na agressividade velada ou explícita.



Tenente, no entanto, não é meramente mais um militar a confirmar as características genéricas da categoria. A introdução desse personagem na trama é essencial para propiciar o desvendamento pleno da verdade sobre o desaparecimento de Stuart, uma vez que foi testemunha e participante de tudo o que aconteceu desde a prisão do rapaz até ele ser jogado ao mar, morto devido às bárbaras torturas. Seguindo os preceitos do cinema clássico, *Zuzu Angel* não podia deixar o mistério em aberto e por isso criou o depoimento de Tenente como recurso dramático que trouxesse informações claras e indubitáveis sobre o caso. É ele que desmascara definitivamente os personagens Brigadeiro e Capitão Mota, vinculando-os inexoravelmente à tortura de Stuart. Era preciso apontar os culpados, ainda que eles fossem meramente personagens ficcionais.

O cerne da trama de *Zuzu Angel* é o embate entre Zuzu e os militares. Tais batalhas são travadas em campo-contracampo, isto é, os diálogos nos quais os antagonistas se enfrentam são compostos na alternância de planos ora de um ora de outro interlocutor. As conversas que Zuzu estabelece com seus aliados também são, em sua maioria, filmadas no esquema campo-contracampo, com pequenas variações. Tal procedimento traz percepção de simetria entre os interlocutores e de igualdade de forças entre os opositores. Essa percepção é quebrada em duas sequências de diálogo da protagonista: com Tenente e com Senador Church.

Em seu primeiro encontro com Zuzu, Tenente a surpreende num trem. Ele está em pé, ela sentada, numa configuração que favorece “naturalmente” a combinação de planos em *plongée* e contra-*plongée* para a filmagem do diálogo, já que ele está acima do nível do olhar dela. Depois ele se senta e os dois são enquadrados no mesmo plano com a câmera em posição lateral, enquadrando-os de perfil. Ela quase não olha para ele, intimidada. Ele a encara e fala incisivamente. Há uma breve alternância de planos individuais de cada um, porém ambos olham para frente e não há cruzamento das linhas do olhar. Filmados de frente, os dois voltam a ocupar o mesmo plano. Ele olha para ela incisivamente e ela baixa os olhos. Ele se levanta e se afasta; volta e fala de pé, inclinado sobre ela; e finalmente sai. Apenas Zuzu no quadro, respirando nervosa.



O encontro com Senador Church é filmado de maneira mais simples, com menor movimentação de câmera e menos mudanças de enquadramento. O que chama a atenção é que após um plano de conjunto estabelecendo o espaço onde se dá o diálogo – uma sala plana com os interlocutores sentados próximos um do outro – os planos de diálogo são compostos em sutil esquema de *plongée*/contra-*plongée*, com Zuzu olhando para cima e Church para baixo durante a conversa, estabelecendo-se assim a “superioridade” do parlamentar norte-americano ante a estilista brasileira.



Tais sequências de diálogo com Tenente e Church contrastam fortemente com cenas concernentes ao enfrentamento entre a protagonista e os militares. Seja diante dos agentes da PE; de Coronel Bosco; de Capitão Mota; dos magistrados da Auditoria Militar; ou do “vilão-mor”, Brigadeiro, Zuzu não se mostra intimidada. Ela inquire, questiona, ironiza,

argumenta e acusa, tendo a câmera a colaborar para que domine o quadro com altivez e segurança.



No caso de Senador Church entendemos que o filme considerou importante que o enquadramento ressaltasse a “magnitude” do personagem para que ele não parecesse simplesmente mais alguém, um amigo a ajudá-la. No âmbito da cena tal configuração “diminui” a protagonista, mas no conjunto da construção fílmica acaba por engrandecê-la pois coloca em relevo os contatos importantes que ela conseguiu travar. No encontro dela com Kissinger, Secretário de Estado norte-americano, esse procedimento não precisou ser adotado pois a própria dificuldade para o encontro – ela burlou a segurança do hotel para chegar até ele – e os vários assessores que o circundavam garantiam a percepção de que se tratava de uma autoridade importante. Quanto às cenas com Tenente, a configuração dos planos trabalha para evidenciar que Zuzu está “nas mãos” do personagem vilanesco; que depois de fazer tudo o que estava ao seu alcance, ela já não domina a situação e depende de um inimigo para alcançar seu objetivo.

Na cena do diálogo com Tenente no trem, além do enquadramento, outro fator contribui para Zuzu parecer mais vulnerável: ela está com aparência abatida e aparentemente sem maquiagem, sem acessórios, cabelos um pouco descuidados e uma camisa estampada de cor marrom. Essa aparência poderia ser entendida como um fator de menor importância, não fosse o contraste que ela apresenta com relação a outras cenas do filme. Quando enfrenta os militares, a estilista está sempre muito bem arrumada e elegante, faz usos de acessórios marcantes e simbólicos – como um colar composto de muitas cruzes – e suas roupas ostentam cores fortes, com destaque para o vermelho. A força dela parece provir também de seu aspecto exterior. Isso é evidenciado quando, ao entrar no carro depois de deixar o hotel no qual entregara o dossiê para Kissinger, ela vai tirando os brincos, cílios postiços, pulseira... ou seja, seu traje de guerra.

“Os homens *agem*, as mulheres *aparecem*”, afirmam John Berger et al. em *Modos de ver* (1972, p.51, grifo dos autores). É possível dizer que em *Zuzu Angel* a protagonista age por meio da aparência. Interessante notar que Patrícia Pillar, a intérprete da estilista no filme, é, nas palavras de seu diretor, “mil vezes mais bonita que a Zuzu Angel foi” (REZENDE, 2009). Zuzu Angel, no filme, é não somente uma mulher elegante mas também atraente. Logo no início do filme ela usa seu charme e encanto feminino para cativar o gerente de um banco que lhe concede um empréstimo para a expansão de seu negócio; e ao longo da trama é sutilmente “cortejada” por seu advogado Fraga e por Sr. Bunker da Anistia Internacional.



No entanto, ela não cede aos galanteios desses homens. Interessa ao filme ressaltar acima de tudo seu papel de mãe. Ainda que seja uma mulher “moderna”, separada do marido, trabalhadora, independente e com sucesso profissional, Zuzu aparece como dona-de-casa e mãe dedicada e amorosa.



Poder-se-ia afirmar, como sugerem o cartaz e a frase de divulgação do filme, que *Zuzu Angel* é um filme sobre o “amor de mãe”, uma narrativa de “apelo universal”. De qualquer forma, esse (melo)drama se passa nos anos 1970, durante o regime militar, e não em um outro contexto qualquer, interessando-nos examinar como o período é retratado.

A primeira referência a situar a trama no contexto ditatorial é o mencionado jornal com a manchete “Morre Carlos Lamarca” que aparece na caixa de onde Zuzu tira o gravador para iniciar a narração de sua história. Ela fala da ótima fase que vivia em sua carreira em 1971, esclarecendo, porém, que sua vida “não era só alegria e sucesso”, pois fazia seis meses que não ouvia a voz do filho Stuart. A seguir, aparece um rapaz em

primeiro plano; o plano se abre e vemos que ele está participando de um assalto a uma agência bancária. Um homem parece liderar a ação: Lamarca, ou melhor, aquele que conhecemos como Lamarca noutro filme de Sérgio Rezende, Paulo Betti.

Conforme declara o diretor Sérgio Rezende no *making of* de *Zuzu Angel*²¹⁵, a intenção na filmagem dessa cena de assalto era reconstruir cena análoga de seu filme *Lamarca*, já que Stuart fizera parte do mesmo grupo guerrilheiro do Capitão outrora cinebiografado. O ator Paulo Betti foi então convidado a “reviver” o personagem de 1994 para estabelecer uma ligação entre os dois filmes de Rezende. No entanto, à exceção de Paulo Betti com seus óculos escuros, as cenas dos dois filmes têm pouco em comum. Em *Zuzu Angel*, por exemplo, não há o militante que escreve com tinta *spray* “Revolução” no balcão dos caixas do banco; na verdade não há na cena quaisquer elementos que caracterizem o assalto como uma “expropriação” da guerrilha de esquerda. À princípio, para o espectador que não tenha conhecimento do contexto histórico – ou que não tenha assistido *Lamarca* – seria um assalto comum, apesar dos praticantes serem pessoas bem vestidas.



Zuzu Angel



Lamarca



Lamarca

A cena do assalto fica um pouco esclarecida quando o banqueiro que se encontra com Zuzu no hotel Copacabana Palace para conversar sobre o empréstimo solicitado por ela, comenta: “A turma do tal Lamarca assaltou uma agência do meu banco”. No mais, não há esclarecimentos sobre o significado e objetivos da ação.

O personagem Stuart volta a aparecer mais adiante, quando a mãe, ao saber que ele fora preso, recorda os momentos de sua infância e adolescência. Depois, enquanto ela se prepara para ir procurá-lo na PE, introduz-se uma cena de manifestação de rua, em que jovens se confrontam com a cavalaria da Polícia Militar, com Stuart à frente. A cena, que

²¹⁵ Cf. *making of*, conteúdo extra do DVD *Zuzu Angel*.

dura pouco mais de vinte segundos, tem início com a imagem das pernas dos cavalos montados por policiais que vêm em direção à câmera. O plano se abre e se vêem alguns jovens que passam correndo na frente dos cavalos. A câmera se volta novamente para o chão, mostrando bolinhas de gude que rolam em direção às patas dos cavalos. Um policial cai e seu capacete rola pelo chão, sendo apanhado por um rapaz – Stuart – que o arremessa para o grupo de jovens atrás de si. Em torno dos jovens, uma barricada feita com caixotes de madeira e tambores com fogo. Sobre os caixotes, algumas faixas de protesto – mas não temos tempo de ler o que elas trazem escrito. Os jovens exaltados brandem pedaços de pau, xingam e provocam os policiais; um deles colocou na própria cabeça o capacete perdido pelo policial. Uma jovem se junta a Stuart na frente dos manifestantes e sabemos ser ela sua namorada pois havia sido mostrada torcendo por ele na competição de remo exibida no *flashback* anterior. Os dois se olham empolgados e juntos gritam provocações para os policiais. Fim da cena.



Na cena descrita, praticamente não é possível ouvir o que gritam os jovens. No início se distingue uma frase, “Abaixo o imperialismo!”, e depois ouve-se Stuart gritar para os policiais: “Vem! Vem!”, acompanhado por sua namorada que grita algo como: “Vem, seus porcos!”. O áudio da cena é fortemente dominado por uma música energética, um som de *rock*, com bateria e guitarras elétricas. Essa música que dá o tom da cena, é um trecho, apenas instrumental, da canção *Dê um rolê* (Moraes e Galvão, 1971) que é cantada na abertura do filme, acompanhando os créditos iniciais. Essa canção do grupo “Novos Baianos”, gravada também por Gal Costa no disco *Fa-tal* (1971), ganha, especialmente para o filme, a interpretação da cantora Roberta Sá em parceria com o grupo “Pedro Luís e a Parede”²¹⁶ e recebe um tom bem mais “pesado” do que a original.

Vale a pena voltar-se mais detidamente para os créditos iniciais de *Zuzu Angel*, uma

²¹⁶ Informações obtidas por meio do *pressbook* de *Zuzu Angel* (2006). A trilha sonora original do filme foi lançada em CD.

vez que não se trata de simples créditos iniciais nos quais se expõem os nomes daqueles que compõem a equipe responsável pela produção do filme, mas sim de uma introdução à trama. Embora no universo diegético a primeira referência ao período ditatorial seja feita por meio do jornal com a notícia da morte de Lamarca, as imagens que acompanham os créditos iniciais, ao longo de mais de dois minutos, procuram cumprir largamente o papel de contextualização histórica. Juntamente com os nomes dos realizadores do filme são apresentadas imagens de arquivo não só do Brasil nos anos 1960 mas também do mundo. Vemos o líder estudantil Vladimir Palmeira e a cantora norte-americana Janis Joplin. Os *hippies* e Fidel Castro. Manifestações de rua e tanques de guerra. Pessoas sorrindo e pessoas sendo agredidas. Soldados e moças de biquini. Tudo isso embalado pela canção *Dê um rolê*: “Não se assuste pessoa/ Se eu lhe disser que a vida é boa/ Não se assuste pessoa/ Se eu lhe disser que a vida é boa/ Enquanto eles se batem/ Dê um rolê e você vai ouvir/ Apenas quem já dizia/ Eu não tenho nada/Antes de você ser eu sou/ Eu sou, eu sou/ Eu sou amor/ Da cabeça aos pés/ Eu sou, eu sou/ Eu sou amor/ Da cabeça aos pés/ E só tô beijando o rosto de quem dá valor/Pra quem vale mais um gosto/ Do que dez mil réis/ Eu sou, eu sou/ Eu sou amor/ Da cabeça aos pés/ Eu sou, eu sou/ Eu sou amor/ Da cabeça aos pés...”

As imagens de arquivo foram retrabalhadas graficamente e algumas ganharam a aparência de desenhos com traços manuais que gradualmente vão se apagando. Outras se imbricam ao texto dos créditos: cartazes e faixas de protesto perdem seu conteúdo original e ganham os nomes dos atores do filme; a clássica fotografia da pixação “Abaixo a ditadura” numa coluna de concreto recebe a inscrição: “Um filme de Sérgio Rezende”.



Se o traço que se apaga pode remeter às vidas que foram “apagadas” pela ditadura, o conjunto da composição dessa abertura – a música; a conjunção de moças de biquini com tanques de guerra; o esvaziamento dos cartazes de protesto – não salienta o aspecto da dor e da opressão. Tudo adquire um caráter igualmente efêmero, volátil, vazio de significado. O mesmo se poderia dizer da cena de manifestação de rua anteriormente descrita, que

demonstra simplesmente um ato de rebeldia juvenil. O deslocamento da música dos “Novos Baianos” do universo da contracultura para o universo da militância política esvazia o significado de ambos, confundindo “visões de mundo” não compartilhadas e assim diluindo sua eventual força.

Na cena em que Zuzu repreende Stuart e a namorada Sônia depois de ver a foto dele num jornal que noticiava a referida manifestação de rua é consolidada a caracterização da militância como atividade inconsequente de jovens, conforme se depreende do diálogo transcrito abaixo:

Zuzu: E essa fotografia no jornal, Stuart?

Stuart: Demos uma lição naqueles porcos imperialistas.

Zuzu: Quem são os porcos?

Stuart: O FMI é um deles.

Sônia: USAID...

Stuart: Rockefeller... Mas ontem eles aprenderam!

Zuzu: Aprenderam o quê?

Sônia: Nós demos uma lição neles!

Zuzu (em tom irônico): Eu ouvi no rádio: duas vidraças quebradas na Sears e uma no Banco Lar Brasileiro...

Sônia: Os gringos precisam saber que eles não vão explorar o Brasil impunemente!

Stuart: Tivemos total apoio da massa! A insatisfação é profunda, mãe!

Zuzu: Ah, santa ingenuidade...

Sônia: Dona Zuzu, não há liberdade!!

Stuart: Os artistas estão sendo perseguidos, fascistas espancaram atores de peças de cinco teatros. Mas o povo vai dar um basta em tudo isso, mãe.

Zuzu: Vocês estão enganados... Gente, eu vejo as minhas costureiras, elas viajam que nem sardinha em lata, tomam condução de madrugada, não tem tempo nem cabeça pra ficar andando atrás de vocês!

Stuart: Minha mãe tá defendendo a ditadura?

Zuzu: Foi isso que eu falei? Foi isso que eu falei, Tuti? Você sabe que não. Só que está todo mundo lutando pra sobreviver! Ninguém tem tempo pra política!

Stuart: Querendo ou não, o povo logo vai perceber que o capitalismo está agonizando no mundo todo, mãe.

Zuzu: Aprendeu isso nos livros, é, estudante?

Stuart: Não sou só um estudante, minha mãe. Sou um militante político, socialista.

Zuzu para Sônia: Você devia pôr juízo na cabeça dele e não ficar dando força para essas loucuras.

Stuart: Ela concorda comigo.

Sônia: Nós escolhemos não fechar os olhos para as injustiças do mundo.

Na construção desse contraponto entre Zuzu e os jovens Stuart e Sônia as ações de protesto aparecem como atos ingênuos e sem respaldo na realidade, movidas meramente por boas intenções e frases panfletárias. Vistas desta forma, são “loucuras”, como é reiterado em cena posterior na qual Stuart procura a mãe, fragilizado depois da prisão de Sônia. Ele chora convulsivamente enquanto a mãe o ampara e estabelece-se o seguinte diálogo:

Zuzu: Tudo isso é uma loucura, Tuti.

Stuart: Mãe, você não entende...

Zuzu: Eu entendo sim senhor. Um grupo de jovens da classe média do Rio de Janeiro decidiu que vai fazer uma revolução no Brasil. E meu filho é um deles!

Stuart: Desculpa, mãe. Eu não devia ter vindo. Foi um momento de fraqueza.

Zuzu: Ah, como seria bom se vocês todos tivessem mais momentos de fraqueza, para entender que vocês têm ótimos sentimentos e péssimas ideias. [...]

Percebe-se a cada cena que o enfoque do filme é bastante restrito ao drama familiar. A preponderância é da relação mãe e filho e, secundariamente, a relação do casal Stuart e Sônia se destaca na narrativa, como outra relação truncada pela ditadura. Com exceção da cena de assalto ao banco, do qual participa um pequeno número de militantes, e da manifestação estudantil, referências a outros opositores ou vítimas da ditadura são bastante escassas. Como personagem, há apenas o militante Alberto que aparece na cena do assalto, figura na cena do casamento entre Stuart e Sônia e é torturado junto a Stuart, sendo o autor da carta que conta a Zuzu o que aconteceu com o filho. Lamarca é apenas uma citação e entendê-lo como personagem exige “intertextualidade”, isto é, o conhecimento do outro filme de Sérgio Rezende. Como menção verbal, há uma frase de Zuzu que traz em si a informação de que ela não era a única mãe a perder o filho por causa da ditadura: “Eu na minha santa ingenuidade, fazendo vestidinho de flor, de passarinho. Moda alegre, no ‘país do futuro’... Um futuro sem o meu filho... sem o filho de outras pessoas”. E uma frase do representante da Anistia Internacional que recomenda a ela que entre em contato com familiares de outros desaparecidos políticos. Zuzu diz que vai fazer isso, mas não há cenas

que registrem o contato dela com essas pessoas que viviam casos semelhantes.²¹⁷ A definição que ela faz da luta de esquerda como “Um grupo de jovens da classe média do Rio de Janeiro [que] decidiu que vai fazer uma revolução no Brasil” restringe absurdamente essa luta, deturpando seu significado. No que concerne às imagens, estas contribuem para individualizar a problemática, como fica evidente no jornal cenográfico que traz a manchete “Estudantes tomam as ruas do Rio” acompanhada de uma foto na qual Stuart – o ator Daniel Oliveira, que o representa –, domina o quadro.



Bondade e altruísmo é o que caracteriza os militantes Stuart e Sônia, que lutam contra as “injustiças do mundo”, conforme ela mesma declara no citado diálogo com a sogra. Tal expressão reaparece na conversa entre Zuzu e o ex-marido Norman, quando ele compara seu filho militante de esquerda com seu pai, pastor protestante: “Os dois querendo mudar as coisas. Meu pai combatendo os pecados, e Stuart as injustiças do mundo”. Essa cena inclui a menção de Norman ao fato de que Stuart sempre trazia roupas para as crianças de seu orfanato e a conversa que teve com o filho quando ele decidiu ter Sônia como esposa: “Ele botou ela nas alturas, disse que ela era maravilhosa, só pensava nos outros”. Em diálogo com o padre da Base Aérea, Zuzu afirma que seu filho “tem um bom coração”. E Stuart diz a Sônia às vésperas de se separarem quando ela, após deixar a prisão, precisa se exilar: “Nossos sonhos compensam qualquer sacrifício”. Quase ao final do filme, Stuart ressurge numa “alucinação” da mãe, para confortá-la:

Stuart: Porque tanta angústia, mãe? A vida é a vida. A gente faz escolhas, sonha... mas às vezes a realidade cisma em ser maior que os nossos sonhos.

Zuzu: Sabe o que é, Tuti? Às vezes eu acho que eu não te dei todo o apoio que eu podia. Você filho, você... você quis mudar o mundo! Eu só quis mudar a minha vida [...]

²¹⁷ Não é nosso intuito aqui comparar Zuzu Angel personagem com Zuzu Angel “real”, mas cabe mencionar que de acordo com o que se lê no livro *Eu, Zuzu Angel, procuro meu filho* (1987), ela travou contatos com muitos familiares de desaparecidos políticos, buscando reunir forças e informações para desmascarar a ditadura.

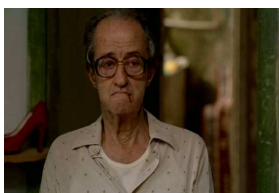
Uma outra cena contribui para a caracterização de Stuart. Zuzu vai até a casa de um sapateiro e faz o seguinte desabafo:

Zuzu: Senhor, Antônio?

Antônio: Pois não?

Zuzu: O senhor tem filhos, não tem? Pois o meu filho não tem dez anos estava no grêmio do colégio. Depois na política estudantil. E sempre odiou armas e violência. Aí veio a ditadura, censura, prisões... esse horror. Mas ele não desistiu de seus ideais. Um dia eu recebi um telefonema avisando que ele estava preso. Procurei por ele em tudo quanto foi lugar e nada. Agora eu recebi uma carta me dizendo que ele foi torturado... Muito torturado. Tanto que mataram ele. E o senhor sabe por quê? Porque ele não quis dar um endereço. O nome de uma rua, um número... O senhor sabe de que endereço eu estou falando, não sabe? O meu filho morreu pra salvar o seu!

Na descrição desta cena é imprescindível ir além da transcrição de palavras. A fala de Zuzu combina tristeza, revolta e agressividade ao despejar sua dor sobre o velho homem que ouve calado, continuando o trabalho de conserto da sola de um sapato. Conforme Zuzu fala, ele reage emocionalmente, expressando seu abalo através do olhar triste e acuado e do queixo que treme. Ao final da cena, observa-se que escorre um fio de sangue pelo canto de sua boca, ferida por um prego nela colocado para facilitar o serviço enquanto martelava outro no sapato. Essa imagem desconcerta Zuzu que se dá conta de que está ferindo alguém que não tem culpa pelo que aconteceu a seu filho e de que ambos, afinal, estão do mesmo lado: “Senhor... Senhor, a sua boca... O senhor me perdoe, eu... Eu estou confusa... Eu não devia ter vindo aqui... Os nossos filhos foram companheiros... eles devem ter sido amigos...”.



Cabe, por fim, esclarecer que o velho sapateiro representa Antonio Lamarca, pai do Capitão Carlos Lamarca. Recorre-se aqui, novamente, à “intertextualidade”. O ator que interpreta essa cena de *Zuzu Angel* é Nelson Dantas, o mesmo que vivera o pai de Lamarca no filme de 1994. Ademais, quando Zuzu diz “O senhor sabe de que endereço eu estou falando, não sabe?”, o áudio da cena recebe a música-tema de *Lamarca*, em mais uma

referência direta ao outro filme de Rezende. Se em *Lamarca*, como vimos em tópico anterior, o personagem-título ganhou *status* de herói e de mártir, aqui Stuart alcança a mesma estatura ou até a supera já que deu sua vida para salvar a do Capitão.

Zuzu Angel contrói Stuart como um rapaz perfeito. Desde criança um filho amoroso, dedicado e defensor da mãe quando os coleguinhas a ofendiam por ser uma mulher “separada”. É um moço bonito, esportista, estudioso, corajoso e generoso. Carinhoso e cuidadoso com a namorada. Leal aos companheiros. Defensor arraigado de nobres ideais de justiça. Disposto a “mudar o mundo” – mas que “sempre odiou armas e violência”. Enfim, um anjo, como foi representado pela mãe ao estampar sua coleção. No filme há pouco espaço para que ele adquira uma dimensão concreta, seja humana, seja histórica, e o que sobressai é sua imagem. Esta perpassa todo o filme: a foto que ilustra o jornal com a notícia da manifestação de estudantes; a fotografia sobre a cômoda; o retrato que a mãe leva para procurá-lo na PE; a pose fotográfica no dia de seu casamento; o retrato no cartaz de “terroristas procurados”; a fotografia que a mãe mostra na passarela e suas cópias que a irmã distribui para a platéia no desfile-protesto. Reproduzida e presente em diferentes contextos, sua imagem assume significados diversos. É sobretudo uma imagem construída por outrem, seja pela mãe, seja pelos militares; para a primeira, um anjo, para os últimos, um perigoso terrorista.



Aqui os *screenchots* estão em tamanho reduzido, na tela de cinema ou da televisão é possível pra ver com clareza que as imagens são de Daniel de Oliveira, ator que interpreta Stuart.

É evidente que neste filme a imagem construída pela mãe prevalece sobre aquela construída pelos militares, mas de um modo ou de outro o personagem Stuart não alcança consistência como homem ou como militante de esquerda. Acrescenta-se ainda que a caracterização proposta no filme traz implícita a ideia de que ao embrenhar-se na militância perde-se a identidade, não apenas a identidade formalizada e expressa no nome, mas a essência mesma de quem se é:

Stuart: Eu não me chamo mais Stuart.

Zuzu: Não se chama mais Stuart?

Stuart: Não.

Zuzu: Por quê?

Stuart: É mais seguro.

Zuzu: Por quê? Você não se sente mais o Stuart?

Stuart: Como é que é?

Zuzu: Me preocupa você... você se tornar uma pessoa que você não é. Por mim você pode se chamar Pedro, João... Eu só quero que você seja você mesmo.

Stuart: A gente está sempre mudando, mãe... Quer saber de uma coisa? Eu vou continuar sendo Stuart pra você... só pra você.

É por ter se transformado em alguém que não era que se explica por que um rapaz que “sempre odiou armas e violência” participa de ações armadas, como o assalto a banco. Observa-se também que antes da morte de Stuart a militância dele já nublava a felicidade de Zuzu com preocupações, especialmente depois que ele entrara para a clandestinidade.

A protagonista de *Zuzu Angel* é apresentada desde o início como uma mulher esclarecida e com opiniões próprias, bem diferente, por exemplo, da ingênua e insegura esposa de Jofre de *Pra frente Brasil*. Não se pode dizer que o processo por que ela passa após a prisão e morte do filho é de conscientização, à semelhança da *Mãe* do romance de Máximo Gorki (1907) e do filme de Pudovkin (1926). Pragmática, Zuzu circula com desenvoltura entre “poderosos”, costura para as mulheres dos generais e se exime de discussões políticas: “Você faz o seguinte, Tuti. Ganha a sua revolução, depois eu faço os vestidos das mulheres do Comitê Central...”, diz a Stuart. Depois da morte do filho, ela sai de uma posição “neutra” perante o regime militar e passa a confrontá-lo, mas não assume para si os ideais de transformação social do filho. Em duas passagens, particularmente, ela deixa claro que sua luta é apenas por justiça. A primeira quando ela percebe que Capitão Mota está querendo colher dela informações contra Stuart ao invés de informá-la sobre o que aconteceu com ele, e ela então argumenta:

Se o Stuart cometeu algum crime e foi preso, que seja julgado. E se ele for justamente condenado, eu venho trazer maçãs pra ele no dia de visita! Agora, o que eu não aceito é que vocês finjam que ele não existe. E nem que ele seja condenado sem julgamento! Isso vocês não podem fazer.

E a segunda no julgamento de Stuart na Auditoria da Justiça Militar, “por crimes contra a segurança nacional”, no qual o réu foi considerado revel no processo por não ter comparecido – na verdade, por estar morto. Exasperada com o absurdo da situação Zuzu acusa os magistrados de serem os assassinos do filho disfarçados de juízes e ao ser ameaçada de prisão por desacato, retruca:

Desacato foi não terem cumprido a lei na hora que prenderam o Stuart!
Desacato foi não terem cumprido a lei na hora de interrogá-lo! Desacato é
torturar e matar!! Desacato é impedir o direito sagrado de uma mãe
enterrar o seu filho!! E agora essa farsa, em nome de um Estado de
Direito. Mas que Direito é esse?! Que Direito é esse?!

Nessa mesma linha se coloca Senador Church, personagem que, como vimos, ocupa uma posição proeminente no filme. Ele se compromete a ajudar Zuzu, mas esclarece sua posição: “Vou fazer tudo o que estiver ao meu alcance. Embora a senhora saiba que estou longe de concordar com as ideias de seu filho. É uma questão de justiça.”

O filme, a rigor, não problematiza o regime militar, seus pressupostos e políticas, mas seus “excessos e desvios”. Numa das cenas, um militar diz que se vive uma guerra contra a subversão e que ele aplica a Convenção de Genebra nos seus prisioneiros. O problema parece estar simplesmente no fato de isso não ser verdade e não no fato de se viver um regime que persegue os seus próprios cidadãos. A protagonista vivia feliz sob a ditadura. Prosperava. E não fosse o regime deixar de cumprir suas próprias leis, estaria tudo bem. Por que ocorrem esses desvios? Porque os militares são essencialmente maus, é o que responde a narrativa fílmica que não deixa dúvidas sobre a vilania dos antagonistas da personagem-título. Todos os militares são iguais em qualquer época e contexto nos diz a canção alemã que precede o desfile-protesto de Zuzu: “Nos quartéis eles esperam / Nos quartéis eles são treinados/ sempre foi assim e nunca termina/ Nos quartéis eles esperam...”²¹⁸.

²¹⁸ A cena que traz essa canção suscita um breve comentário pois traz uma ruptura do ilusionismo num filme fiel aos princípios básicos do cinema clássico. Nesta cena intérprete e interpretada se encontram no mesmo quadro: Elke Maravilha canta em alemão enquanto a Elke “fílmica” (a atriz Luana Piovani) traduz a letra da canção. Se por um lado, tal construção compromete o ilusionismo por lembrar que tudo é uma encenação, por outro reforça a “verdade” da história encenada, promovendo um “enuiamento” dos limites entre ficção e realidade da mesma forma que se faz ao colocar fotos de Patrícia Pillar como Zuzu Angel nos jornais cenográficos.

Zuzu faz breve referência verbal a “particulares que financiam a repressão” mas a frase fica solta no ar e a narrativa fílmica não “materializa” esses “particulares” em personagem nem promove qualquer esclarecimento sobre seus interesses. Por que eles financiariam a repressão? Sem elementos que fustiguem uma reflexão, a dedução que se apresenta é: porque são também indivíduos maus. Basta colocá-los ao lado dos militares e não se pensa mais no assunto. O personagem banqueiro é um homem simpático que se refere com neutralidade ao assalto de uma agência de seu banco sem tecer quaisquer comentários “direitistas”; aparece depois em uma festa elogiando a beleza de Zuzu. Outros civis aparecem brevemente em cena quando Zuzu denuncia o que aconteceu o Stuart e a situação do país por meio do desfile-protesto, do discurso no avião e de carta-denúncia lançada pela janela de seu ateliê. Os interlocutores da estilista mostram-se chocados ou indiferentes. “Como é fácil andar fingindo que nada está acontecendo”, observa em tom de crítica a protagonista, embora ela também tenha afirmado que as pessoas que trabalham “não tem tempo nem cabeça” para pensar em política. Cabe mencionar que as costureiras a que Zuzu se referiu ao proferir essa frase não são contempladas no filme, bem como as classes populares em geral.

Independentemente do posicionamento da sociedade, o embate no filme trava-se entre Zuzu e os militares. E os maus vencem no final. Sem conseguir entregar à Anistia Internacional o dossiê completo sobre seu filho, ela é assassinada pelos militares num atentado que simula um acidente de carro. O filme mostra, contudo, que o triunfo do mau não é definitivo. Na cena conclusiva, simbolicamente, Capitão Mota não consegue desligar o rádio do veículo que toca a música *Apesar de você*, de Chico Buarque: Hoje você é quem manda/Falou, tá falado/ Não tem discussão, não/ A minha gente hoje anda/ Falando de lado/ E olhando pro chão, viu?/ Você que inventou esse Estado/ E inventou de inventar/ Toda a escuridão/Você que inventou o pecado/Esqueceu-se de inventar/O perdão// Apesar de você/ Amanhã há de ser/ Outro dia/ Eu pergunto a você/ Onde vai se esconder/ Da enorme euforia/ Como vai proibir/ Quando o galo insistir/ Em cantar...”

Ao final, o que nos deixa, então, este filme? Às questões implícitas no início da trama: Quem são Zuzu e Stuart Angel? Por que são alvo de perseguição? A quem interessa a morte deles?, o desenvolvimento do enredo oferece as seguintes respostas. Zuzu Angel é

uma mulher atraente, inteligente e corajosa; estilista de sucesso; mãe dedicada e amorosa. Stuart é um rapaz bom, altruísta e ingênuo. Ambos morreram porque enfrentaram os militares, homens maus, essencialmente repressores e contrários à liberdade e à justiça. Esse é o quadro, que simplifica os conflitos e permite resolvê-los a partir de uma chave moral, que coloca bons de um lado, maus do outro. Concordamos com Ismail Xavier (2003) no entendimento de que o problema do cinema de matriz melodramática não está tanto em quem ocupa cada lado do conflito – existem melodramas de esquerda ou de direita – mas no fato das questões sócio-políticas serem reduzidas a um embate moral que obscurece a reflexão.

A força desse filme está na sua capacidade de suscitar a identificação e mobilizar sentimentos. O espectador compartilha com a personagem o seu sofrimento, se compadece da dor da mãe e se revolta com a deformação do sistema legal e com a impunidade dos torturadores. Por outro lado, o desfecho não deixa de ser apaziguador, pois o filho depois de brutalmente assassinado volta serenamente para acalantar a mãe. O caso é plenamente esclarecido e não há a angústia da dúvida. Os letrados informam que a morte de Zuzu foi reconhecida como assassinato pela Comissão de Mortos e Desaparecidos Políticos. Assim, a justiça foi feita e, embora comovido com a triste história que assistiu, o espectador pode sair do cinema apaziguado.

5.2.2 *Zuzu Angel*: “dize-me quem te financia, que eu te direi quem és” ?

Lançado no ano em que se completaram três décadas da morte de Zuleika Angel, *Zuzu Angel* alcançou 774.318 espectadores no cinema, sendo a quarta maior bilheteria do cinema brasileiro no ano de 2006.²¹⁹ Superou de longe outros filmes recentes sobre a ditadura, inclusive grandes produções como *Batismo de sangue* (2007), que vendeu apenas 56.535 ingressos para cinema; *O ano em que meus pais saíram de férias* (2006), que atingiu um público de 368.986 pessoas, ou mesmo a comédia *Casseta & Planeta: A taça do mundo*

²¹⁹ Ficou atrás apenas de notórios campeões de bilheteria, *Se Eu Fosse Você* (Daniel Filho, 2006); *Didi*, *O Caçador de Tesouros* (Paulo Aragão, 2006); *Xuxa Gêmeas* (Jorge Fernando, 2006). Dados da Ancine (2007).

é nossa (2003) que alcançou bilheteria de 690.709.²²⁰ Com essa bilheteria, *Zuzu Angel* teve renda de R\$ 5.789.238,00 nos cinemas e quase conseguiu cobrir seu vultoso orçamento de mais de R\$ 6 milhões.²²¹

A realização dessa grande produção foi possível graças a uma parceria entre a produtora Toscana Audiovisual (de Joaquim Vaz de Carvalho, produtor do filme); a *major Warner Bros Pictures* – que se valeu do incentivo fiscal previsto no Art.3º da Lei do Audiovisual para responsabilizar-se por quase a metade dos custos da produção²²² – e a Globo Filmes²²³ que, além de ceder parte de seu *casting* de atores televisivos²²⁴, garantiu ampla divulgação na programação da Rede Globo de Televisão e nos meios impressos do conglomerado, como a revista de celebridades *Quem*²²⁵. *Zuzu Angel* contou com 150 cópias para distribuição nos cinemas e é possível que a expectativa fosse por números de bilheteria ainda maiores – *Olga* (Jayme Monjardim, 2004), outro melodrama “político” da Globo

²²⁰ Dados de bilheteria, Ancine (2009c). De acordo com o Sistema de Consulta de Projetos Audiovisuais da Ancine [2010], *Batismo de sangue* captou via leis de incentivo fiscal R\$ 5.310.000,00; *O ano em que meus pais saíram de férias*, R\$ 5.309.000,00 e *Casseta & Planeta: A taça do mundo é nossa*, R\$ 4.512.000,00. Para maiores informações sobre os dados de orçamento, captação de recursos, público e renda dos filmes sobre a ditadura lançados entre 1994 e 2008, ver Leme (2008).

²²¹ *Zuzu Angel* captou um total de R\$ 6.036.000,00 por meio do acionamento das leis de incentivo federal (lei Rouanet mais Lei do Audiovisual, art.1º e art.3º) e seus produtores investiram mais R\$ 354.782,32 de recursos não-incentivados (“contrapartida”), totalizando um orçamento de R\$ 6.390.782,32. Cf. Sistema de Consulta de projetos audiovisuais, Ancine (2010). Como é sabido, por uma série de motivos que envolvem toda a cadeia produtiva do setor (produção-distribuição-exibição), o cinema brasileiro não conseguiu ainda viabilizar-se como uma indústria auto-sustentável e a maioria das produções não se paga no mercado.

²²² Foram aportados via Art.3º R\$ 2.850.000,00, segundo a Ancine (2010). Sobre o Art. 3º da Lei do Audiovisual, ver nota n.93.

²²³ Conforme explica Anita Simis (2005b), na maioria das vezes a Globo Filmes não investe recursos próprios nas produções cinematográficas, disputando com os produtores independentes os recursos oriundos dos incentivos fiscais. Por ser vinculada à Rede Globo de Televisão, que é uma concessão pública de teledifusão, a Globo Filmes não poderia contar com os benefícios dos incentivos fiscais previstos na Lei do Audiovisual, visto que esta legislação é voltada apenas para as obras audiovisuais de produção independente – aquelas cujo produtor majoritário não está vinculado direta ou indiretamente às empresas concessionárias de serviços de radiodifusão e cabodifusão de sons ou imagens. Porém, valendo-se da estratégia de associar-se a produtores independentes, a Globo Filmes consegue participar de projetos que captam recursos provenientes de renúncia fiscal, visto que em regime de co-produção não é a Globo Filmes que capta recursos, mas a produtora independente que participa do projeto junto com ela.

²²⁴ A Rede Globo não costuma ceder seus atores para a realização de filmes que não estejam associados à Globo Filmes. Conforme explica a diretora Carla Camarati em entrevista a Nagib (2002), a Rede Globo “controla o contrato dos atores, impedindo que façam filmes com outras pessoas. É muito confuso utilizar um ator que tenha contrato com a Globo”. (CAMURATI apud NAGIB, 2002, p.149).

²²⁵ Cf. *Zuzu Angel*: na mídia. Disponível em: <<http://www.br.warnerbros.com/zuzuangel/>> Acesso em:20 nov.2010.

Filmes, sobre a história do casal comunista Olga Benário e Luiz Carlos Prestes, produzido em padrões semelhantes, atingiu 3.078.030 espectadores.²²⁶

De todo modo, *Zuzu Angel* foi bastante visto e repercutiu na imprensa. Pode-se destacar a respeito dessa repercussão dois tipos de publicações: as de divulgação que começaram antes mesmo do filme ser lançado, trazendo entrevistas com o elenco e curiosidades sobre o filme,²²⁷ e as críticas de cinema que acompanharam a estreia em 04 de agosto de 2006. Nas reportagens de divulgação enfatizaram-se a produção esmerada e a relação entre o filme e a vida “real” – ganhou destaque, por exemplo, a identificação entre a atriz Luana Piovani e aquela a quem interpreta, Elke Maravilha, que foi modelo e amiga de Zuzu Angel. Enquanto que entre os críticos de diferentes meios houve quase unanimidade nas apreciações negativas quanto à estética televisiva, desprovida de qualidades propriamente cinematográficas, e/ou ao caráter “pedagógico” de que a narrativa se imbuíu, com falas muitas vezes “artificiais”. Alguns críticos se referiram também à individualização do conflito sócio-histórico, centralizado na figura de Zuzu Angel, e ao deslocamento das questões políticas para segundo plano.

Angélica Bito, do portal *Cineclick* do UOL, afirmou que em *Zuzu Angel* a “carga dramática é conduzida de forma a lembrar em muitos momentos a linguagem televisiva”, mas que “Apesar de ser cinematograficamente pobre, *Zuzu Angel* conta com momentos dignos, principalmente os relacionados à atuação de Patrícia Pillar como a estilista” (BITO, 2006). Ana Paula Sousa (2006), da revista *Carta Capital*, elogiou também atuação de Patrícia Pillar e “a bem cuidada reconstituição de época”, apontando como problemas: “um roteiro esquemático (qualquer referência ao passado é ilustrada por *flashback* e a narrativa apóia-se numa cômoda narração em *off*) e uma estrutura melodramática que sempre sobrepõe a relação mãe e filho às questões políticas”. (SOUSA, 2006, p.64). Sérgio Rizzo, da *Folha de S.Paulo*, considerou que “*Zuzu Angel* troca fala por discurso”, com momentos de “encenação extremamente solene” e que no filme: “Cabe a Patrícia Pillar desempenhar

²²⁶ Cf. Ancine (2009c).

²²⁷ Cf. “O martírio de Zuzu”. *Bravo!* v.9 n.97, out. 2005, p.28; BEZERRA, Júlio. “Angel vem aí”. *Revista de cinema*, n.61, p.26-29, dez.2005; MORATELLI, Valmir. “Vida de heroína”, *Quem* n.263, 23 set. 2005; MORATELLI, Valmir. “Luana Maravilha: na ficção e na vida real”, n.264, 30 set.2005; Bergamo, Mônica. “Às mil maravilhas”. *Folha de S.Paulo*, 30 out.2005. Algumas dessas publicações estão disponíveis no portal do filme em “*Zuzu Angel*: na mídia” *op.cit.*

quase sozinha o papel que coube, na Argentina, a movimentos de mães e avós de desaparecidos: assinalar a brutalidade do regime, expor o rosto das vítimas e cobrar providências...” (RIZZO, 2006 apud MOTA, 2006). Cléber Eduardo (2006), da revista eletrônica de cinema *Cinética*, considerou que o diretor de *Zuzu Angel*, Sérgio Rezende, parece encarnar no filme “uma soma de Costa-Gavras²²⁸ com Carlos Coimbra²²⁹”, realizando uma obra em que sobressai o tom pedagógico – “determinadas frases são ditas como se fossem cartazes ditados pelos atores para decorarmos na sala de cinema/escola” –, do qual não se salvaria nem a intérprete principal, elogiada por outros críticos: “Patrícia Pillar, em uma variedade de situações, dá impressão de estar dando o texto decoradinho, sem, no entanto vivenciar as palavras ditas.” (EDUARDO, 2006). Raphael Mesquita (2006) da *Contracampo*, por sua vez, criticou o tratamento dado às cenas de tortura, que considerou explícitas demais em contraste com a cena de sexo entre Stuart e Sônia, filmada com excessivo pudor – inverso do apresentado em *Ação entre amigos*, podemos anotar aqui –, e defendeu o argumento de que o filme coloca as questões dolorosas relacionadas à ditadura militar a serviço de seus interesses mercadológicos:

[...] uma das sequências que marcam o (mau) caráter dos militares é quando o Brigadeiro (Othon Bastos) lança um comentário ácido pra cima de Zuzu Angel, sugerindo que o alarde criado pela estilista em cima do desaparecimento do filho tinha um interesse muito mais pessoal (de vender roupas) do que político ou ideológico. E, ironicamente, a impressão que fica é a de que Sergio Rezende se apropria de uma temática polêmica e delicada pensando também em questões pessoais (de vender filmes). Afinal, mais do que uma reflexão ou simplesmente uma ilustração de um momento importante, o que nos fica é um espetáculo promocional de cinema (MESQUITA, 2006).

²²⁸ Constantin Costa-Gavras é um cineasta greco-francês consagrado com filmes de temática política, como *Z* (1969), *Estado de sítio* (1972) e *Missing* (1982), que abordam as ditaduras da Grécia, do Uruguai e do Chile, respectivamente. Embora de conteúdo crítico, seus filmes não são contestadores na forma, atendendo aos quesitos de ação e emoção da estética cinematográfica hegemônica.

²²⁹ Carlos Coimbra foi um cineasta brasileiro que se notabilizou pela direção do filme *Independência ou morte* (1972), grande épico ufanista lançado em pleno auge da ditadura militar e recebido com entusiasmo pelo então general-presidente Médici: “Este filme abre amplo e claro horizonte para o tratamento cinematográfico de temas que emocionam e educam, comovem e informam as nossas plateias. Adequado na interpretação, cuidadoso na técnica, sério na linguagem, digno nas intenções e sobretudo muito brasileiro, *Independência ou morte* responde à nossa confiança no cinema nacional” (MÉDICI, 1972 apud PINTO, 2005, p. 25). Sobre esse filme ver análise de Carlos Eduardo Pinto (2005, p.18-44).

Com posição dissonante, Urariano Mota (2006) do *Observatório da imprensa*, fez crítica à crítica, argumentando que os julgamentos negativos com relação ao filme *Zuzu Angel* derivaram do fato de ter sido produzido pela *Warner Bros* e pela *Globo Filmes*, ficando sujeito às posições pré-concebidas dos críticos de cinema brasileiros que desprezam de antemão qualquer grande produção, pautando-se pelo princípio: “dize-me quem te financia, que eu te direi quem és” (MOTA, 2006). Ele defendeu o mérito de Sérgio Rezende como diretor, afirmando que é graças ao trabalho dele que a interpretação de Patrícia Pillar, elogiada pela maioria dos críticos, se destaca.

As críticas dirigidas a *Zuzu Angel* não foram propriamente novidade para o cineasta Sérgio Rezende. Ele, que já fora responsável por outras grandes produções com temática histórica: *O Homem da Capa Preta* (1986); *Lamarca* (1994); *Guerra de Canudos* (1997) e *Mauá - O Imperador e o Rei* (1999), ouvira críticas semelhantes especialmente sobre esses dois últimos, que chamaram a atenção por despontar entre os primeiros filmes a captar valores vultosos via leis de incentivo fiscal.²³⁰ Diante das críticas recebidas, ele expressou seu descontentamento com as análises que fazem, em suas palavras, “crítica dos créditos”: “às vezes os jornalistas assistem aos filmes com preconceito. Um filme custou caro, logo é ruim” (REZENDE apud NAGIB, 2002, p.383).

Embora em muitas das críticas sejam considerados os produtores/financiadores de *Zuzu Angel*, não se pode dizer que elas sejam simplesmente “crítica dos créditos”, pois a maioria tece conclusões a partir de argumentos depreendidos da análise do filme. Como ocorreu com *Guerra de Canudos* e *Mauá* – que foram criticados mais pela interpretação da História e pela perspectiva ideológica que continham do que especificamente pelos seus orçamentos²³¹ –, os pareceres sobre *Zuzu Angel*, de maneira menos ou mais elaborada,

²³⁰ *Guerra de Canudos* (1997) captou R\$ 5.544.736,36 e *Mauá - O Imperador e o Rei* (1999) captou R\$ 4.935.000,00. Cf. Ancine (2009c).

²³¹ Em entrevista a Nagib (2002), Sérgio Rezende reclama de cobranças feitas com relação a aspectos tópicos da reconstituição histórica de *Guerra de Canudos*, como o vestido da protagonista Luíza que teria sido criticado por não corresponder às vestimentas verdadeiramente usadas no passado. Embora historiadores chamados a opinar sobre o filme tenham levantado questões específicas relacionadas à reconstituição histórica – ver Oricchio (2003, p.53) –, o que incomodou mais profundamente boa parte dos críticos não foram esses detalhes e sim a forma como Rezende tratou da história de Canudos, num espetáculo mediado por uma protagonista que, nas palavras de Ivana Bentes (2001 apud Oricchio, 2003, p.56), é “uma espécie de Scarlet O’Hara sertaneja, lúcida e ambiciosa”. Luíza, conforme completam Daniel Caetano et.al (2005), “não tem crença em nada: nem nas volantes, nem nas pessoas que estão destruindo Canudos, nem em Antônio

mostraram-se fundamentados na análise da forma e do conteúdo do filme. E o que se percebe é que muitas das questões apontadas pelos críticos foram resultado das escolhas do diretor e de sua equipe, mais do que determinadas pelas condições de produção do filme.

Corroborar esse argumento o fato de que um filme lançado pouco depois de *Zuzu Angel* e produzido em condições análogas ao filme de Rezende foi muito bem recebido pela crítica. Trata-se de *O ano em que meus pais saíram de férias*, lançado em 3 novembro de 2006, que teve um orçamento de mais de R\$ 5 milhões e foi realizado em coprodução com a *major* Miravista – selo cinematográfico da *Buena Vista International* (ramo da *Walt Disney Company*) para a América Latina – e em associação com a Globo Filmes. Apesar de suas características de produção, a esse filme de Cao Hamburger, a crítica não poupou elogios. Revistas como a *Cinética* e a *Contracampo*, que haviam publicado as críticas mais negativas a *Zuzu Angel*, souberam dessa vez ser generosas. Tatiana Monassa, pela *Contracampo*, afirmou:

Hamburger fez um belíssimo filme sobre uma vivência particular de um determinado espaço-tempo. [...] O que há de mais encantador no filme de Hamburger é, portanto, o raro e delicado equilíbrio entre o pano de fundo de extrema relevância histórica, e o primeiro plano, de incontestável relevo humano. Arquitetado primeiramente em termos de roteiro, é na imagem composta sempre de forma muito cuidadosa que este equilíbrio se manifesta. (MONASSA, 2006).

E Eduardo Valente (2006), pela *Cinética*, parabenizou “diretor, equipe e elenco” por “injetar tamanho frescor e vida” numa narrativa simples. Depois de louvar o trabalho de direção de arte que “nos planta fortemente em 1970 sem que precisemos receber pauladas na cabeça que nos lembrem disso a cada entrada de cena”, elogiar o trabalho de câmera e a atuação do personagem principal, entre outros pontos, concluiu:

[...] a partir de todos estes sucessos é que o filme consegue driblar sua última armadilha: nos fazer acreditar na força desta micronarrativa

Conselheiro. Somente acredita no poder da circulação e da sobrevivência. Luíza é o espírito do capitalismo funcionando, uma espécie de musa do neoliberalismo – não à toa, é uma prostituta.” (CAETANO et. al, 2005, p.36). Sobre *Mauá*, as críticas foram ainda mais direcionadas ao aspecto ideológico, considerando que não foi por acaso que a vida do Barão de Mauá foi resgatada no contexto do segundo mandato Fernando Henrique Cardoso: “Mauá encarna o tipo idealizado do capitalista (idealizado por eles mesmos, bem entendido), aquele que, ao buscar o próprio bem, o lucro, promove o bem geral. [...] Essa vida, pinçada do passado, parece perfeita para ilustrar – e louvar – o estilo brasileiro de alinhamento ao liberalismo. (ORICCHIO, 2003, p.51 e 52).

individual de passagem, dentro do contexto político da ditadura. A forma como Cao Hamburger articula os dois ambientes (pessoal e sócio-político) é ao mesmo tempo simples e profundamente significativa, provando que não há problema em não se fazer “filme político” sobre o período (sempre o que ouvimos como justificativa para críticas a filmes do período, como o recente *Sonhos e Desejos*), apenas há problema em se chanchadear a vida (pelo menos sem intenção expressa de fazê-lo), seja em que época o filme se passe (VALENTE, 2006).

Diante do exposto, é possível se inferir que um dos aspectos que incomoda os críticos nos “filmes históricos” de Sérgio Rezende é que, apesar de serem filmes que se voltam para as vivências de indivíduos – em detrimento de propor interpretações totalizantes sobre a história do país – não apresentam narrativas simples e humanas como a de *O ano em que meus pais saíram de férias*. O enfoque de Rezende volta-se para os “aventureiros” – como ele denomina seus “heróis”²³² – e assume um tom grandiloquente e protocolar que nem bem apreende as questões subjetivas nem bem coloca em pauta questões político-sociais. Conforme afirma Cléber Eduardo (2006) em outro trecho da citada crítica a *Zuzu Angel*, “o diretor tem nos dado mostra de empenho em um cinema pensado para educar, por meio de revisionismos controlados ou reafirmações da historiografia oficial” (EDUARDO, 2006).²³³

Essa concepção de cinema – e de História – combina com superproduções, de esmerada reconstituição de época e ampla divulgação nos meios de comunicação com o intuito de se atingir um grande número de espectadores. E o objetivo de alcançar altos

²³² Em mais de uma vez Rezende expressou seu interesse por tipos aventureiros: “Os caras pelos quais eu tenho paixão e quero fazer filmes são aventureiros. Essas pessoas impressionantes que vivem experiências extraordinárias”. (REZENDE, 2006). Falando sobre *Zuzu Angel* no prefácio do roteiro publicado, declarou: “pela primeira vez me debrucei sobre uma personagem feminina de nossa história. Uma mulher fascinante, e, de uma maneira muito particular, uma aventureira, como todos os personagens dessa série iniciada com *O homem da capa preta*” (REZENDE em REZENDE e BERNSTEIN, 2006, p.11). Embora nem sempre parta de Rezende a iniciativa para realizar esses filmes históricos – de acordo com o que ele declara no *pressbook* de *Zuzu Angel*, foi o produtor Joaquim Vaz de Carvalho quem o convidou para filmar a história de Zuzu – percebe-se em tais filmes realizados por ele características comuns, a despeito do amplo espectro de “aventureiros” abordados – do líder guerrilheiro de esquerda Lamarca ao ícone do empresário liberal, Barão de Mauá.

²³³ No caso de *Zuzu Angel*, esse caráter pedagógico foi utilizado explicitamente como um chamariz de público por meio do “Projeto Escola *Zuzu Angel*” organizado por iniciativa da produtora do filme, *Warner Bros. Pictures*, com consultoria pedagógica de Gilberto Dimenstein, oferecendo um “guia” para os professores trabalharem em sala de aula as questões colocadas pelo filme e sugerindo às escolas que realizassem o “agendamento de sessões educativas no cinema mais perto de você”. Cf: <http://www.br.warnerbros.com/zuzuangel/projeto_escola/home.html> Acesso em: 15 nov. 2010.

índices de bilheteria por parte dos grandes conglomerados do audiovisual casa muito bem com essa proposta que coloca personagens rebeldes num cinema bem comportado para ser consumível por um público de amplo espectro. *Zuzu Angel* é o resultado desse casamento – das concepções do diretor com os objetivos dos produtores/financiadores. Se os noivos fossem outros, filhos diferentes poderiam ser esperados.

6 FILHOS DA (NÃO) REVOLUÇÃO

*Somos os filhos da revolução
Somos burgueses sem religião
Somos o futuro da nação
Geração Coca-Cola*

(Renato Russo e Fê Lemos, *Legião Urbana*, 1985)

6.1 Panorâmica

6.1.1 Drogas, sexo e uma herança difícil

Pouco depois de realizar *Paula*, ao qual dedicamos o tópico 1.1.2, o cineasta Francisco Ramalho Jr. filmou *Filhos e amantes*, sobre os conflitos existenciais de um grupo de jovens. Enquanto *Paula*, conforme já mencionado, aborda as consequências da ditadura para quatro gerações, *Filhos e amantes* debruça-se especificamente sobre a mais jovem das gerações abarcadas em *Paula*: a de Celinha, filha de Marco Antonio, geração dos filhos da (não) Revolução. Conforme observa com propriedade o crítico de cinema José Carlos Avellar, *Filhos e amantes* é, de certa forma, um prolongamento de *Paula*, detendo-se em personagens e situações que não haviam sido suficientemente explorados:

É como se a câmara fosse buscar a filha desaparecida de Marco Antônio, ou se colocar ao lado da irmã de Paula, ou ao lado dos jovens drogados que Oliveira descobre numa casa abandonada.

Marco Antonio, de um certo modo, está ainda nesta história, um pouco mais velho, na pele de um escritor desencantado e doente, que sobreviveu à violência do poder e a umas tantas explosões de desespero da sociedade [...] (AVELLAR, 1982, p.2).

Trabalhando com um grupo de seis personagens, o cineasta constrói em *Filhos e amantes* a imagem de uma juventude desiludida que vive sem ideais políticos e sem perspectivas, e para a qual as drogas e o sexo livre já não são mais instrumentos de protesto, fazendo parte do cotidiano sem acrescentar sentido algum à vida. O enredo desenvolve-se praticamente sem ações ou acontecimentos relevantes, atendo-se a acompanhar os encontros e desencontros amorosos do grupo de jovens, suas aflições e

dilemas, entre os quais o de abortar ou não um filho.

Observa-se que não há uma identificação desses jovens com uma herança de esquerda ou de direita. Em comum, eles têm o pertencimento à classe média, embora tenham filiações distintas: Silvia, por exemplo, é filha de militar, enquanto Dinho é filho de político (o filme não considera importante mencionar sua tendência). Em *Paula*, cabe lembrar, junto com a filha do arquiteto de esquerda desaparecera a filha de um industrial. De modo que se nota nesses enunciados de Francisco Ramalho Jr. a proposição de que as consequências da ditadura e da modernização conservadora atingiram a todos, independentemente de sua posição com relação ao regime. É, entretanto, o encontro com um homem de esquerda de outra geração, o escritor Cláudio, – o qual Avellar (1982) considerou ser um “Marco Antonio um pouco mais velho” – que traz aos jovens desiludidos e sem perspectivas um novo ânimo para suas vidas. O escritor, um ex-exilado que recentemente fora agredido num assalto e que está com câncer, causa admiração pelo seu otimismo e esperança. Ele acredita que tudo o que passou valeu a pena, pois pode dizer, como o poeta Pablo Neruda: “confesso que vivi” e ainda acrescentar “confesso que quero viver”. Esta sua postura provoca mudanças nas atitudes e comportamentos dos jovens, solucionando, por exemplo, o dilema de Silvia quanto ao aborto, a qual decide pela continuidade da vida.

É importante mencionar que, ao contrário de *Paula* lançado em 1980, *Filhos e Amantes* lançado sob a gestão Solange Hernandez na DCDP (1981-1984), enfrentou sérios problemas com a censura. O filme ficou de setembro a dezembro de 1981 interditado e sem alcançar definição da Censura, para depois receber um certificado que o liberava para maiores de dezoito anos com exigência de múltiplos cortes, especialmente em cenas que mostravam o consumo de drogas, totalizando uma supressão de mais de 20 minutos de filme. Francisco Ramalho Jr. recorreu ao CSC, alegando que os cortes – um deles suprimia quase sete minutos consecutivos do material – prejudicavam fortemente a compreensão da obra e afirmou que as cenas relacionadas às drogas estavam dentro dos padrões já aceitáveis para filmes estrangeiros: “Quando o fiz, parti de critérios já existentes em filmes que são normalmente exibidos até pela televisão. Acontece que, embora semelhantes ao meu, são filmes estrangeiros, daí a atitude da Censura” (DIRETOR..., 1982, p.8). Em

fevereiro de 1982, *Filhos e Amantes* foi liberado pelo CSC com um número menor de cortes, para maiores de dezoito anos.²³⁴

Outro aspecto a ser comentado a respeito de *Filhos e Amantes* concerne às suas condições de produção. Ramalho Jr. relata em Sabadin (2009) que o filme foi realizado com recursos de uma produção frustrada de A.P.Galante, produtor da “Boca do Lixo”, que pretendia filmar um grandioso filme erótico, ao estilo de *Calígula*. Como o projeto não vingou, Galante solicitou a Ramalho Jr. que realizasse com rapidez um filme com os resquícios de verba da produção frustrada e, assim, Ramalho Jr. roteirizou e dirigiu, aceleradamente, *Filhos e Amantes*. Diante do resultado cinematográfico, Avellar considera que “o projeto parece mais rico que a realização por não ter encontrado os meios necessários para realizar-se” (AVELLAR, 1982, p.2), suscitando uma reflexão a respeito das condições de produção cinematográfica no início dos anos 1980, dividida entre as grandes produções, geralmente financiadas pela Embrafilme, e as pequenas produções da “Boca do Lixo”:

[...] Não se trata só da soma de dinheiro e de condições técnicas reunidas para fazer um filme. Mas de todo o complexo mecanismo que condiciona o mercado de produção e exibição de hoje a fazer produções muito caras ou pequenos investimentos em histórias de sexo (AVELLAR, 1982, p.2).

Estando *Filhos e Amantes* mais próximo do último caso, o dilema colocado por Avellar é “como [...] pegar este espectador convidado para ver uma qualquer safadeza e mantê-lo interessado numa outra história?” (AVELLAR, 1982, p.2).

Outros filmes sobre a juventude dos quais trataremos adiante, embora de maneira mais sutil do que *Filhos e Amantes*, abordam também a questão das drogas e da liberdade sexual.

Dedé Mamata é o caso mais evidente do intuito de retratar uma geração herdeira dos sonhos desfeitos pelo golpe de 1964. Realizado pelo jovem cineasta Rodolfo Brandão, na sua estreia em longa-metragem, e baseado no livro homônimo de Vinícius Vianna que também participou do roteiro ao lado de Antonio Calmon, o filme é fruto do encontro de

²³⁴ Sobre o processo de censura de *Filhos e Amantes* ver Sabadin (2009, p.100 e 101); Simões (1999, p.237); DIRETOR afirma que censura já recrudescera, *Jornal do Brasil*. Caderno B, p. 8, Rio de Janeiro, 26 jan.1982.; CONSELHO reexamina cortes em “Filhos e Amantes”. *Folha de S. Paulo*, Ilustrada, p.34, São Paulo, 17 de fev.1982; LIBERADO ontem “Filhos e Amantes”. *Folha de S. Paulo*, p.27, São Paulo, 19 de fev.1982.

“herdeiros da esquerda”: Rodolfo, ou Dodô, filho do jornalista de esquerda Darwin Brandão²³⁵ e Vinícius, que seria a terceira geração de dramaturgos comunistas em sua família, filho de Vianinha e neto de Oduvaldo Vianna²³⁶; além de Antonio Calmon, que começou sua carreira no Cinema Novo.

Vinícius Vianna afirma que seu romance, embora escrito em primeira pessoa, não é autobiográfico.²³⁷ Entretanto, declara que começou, aos 23 anos, a escrever *Dedé Mamata* buscando falar de sua geração, “porque me incomodava ver a minha geração massacrada e, ainda por cima, acusada de alienação” (VIANNA em MEIRELES, 1988, p.10). Dodô Brandão, por sua vez, declara que o que o atraiu no romance de Vinícius foi que ele atendia à sua vontade de filmar sobre a juventude dos anos 1970 “de uma forma que não fosse maniqueísta, que não fosse autopiedosa em relação à nossa geração. Sem dizer que a direita, a esquerda ou as drogas acabaram com a gente e que o rock nos alienou [...] contar do ponto de vista de quem viveu, de dentro para fora”. (BRANDÃO, 1988, p. 171).

Passemos, então, à história de *Dedé Mamata*. O protagonista André, cujo apelido dá título ao livro e ao filme, é neto de avô anarquista e avó comunista e filho de militantes da esquerda armada, mortos na luta contra a ditadura. A trama se desenvolve basicamente entre 1969 – quando Dedé, ainda menino, conhece o líder da ALN, Carlos Marighella²³⁸ pouco antes de sua morte – e 1979 quando Dedé está deixando o país enquanto os anistiados estão retornando. Nesse período de dez anos acontece uma desenfreada desintegração dos horizontes de transformação social.

A avó de André morre; o avô, entrando num estado de senilidade, precisa da ajuda do neto para atividades básicas, como comer e locomover-se. Por influência do amigo

²³⁵ A reportagem do *Jornal do Brasil* “As cinzas do sonho (o debate Dedé Mamata)” informa: “*Dedé Mamata* marca a estreia de Dodô Brandão na direção, inspirado no romance também de estreia de Vinícius Vianna, ambos filhos de representantes da esquerda – Darwin Brandão e Oduvaldo Vianna Filho” (AS CINZAS...,1988). Na biografia do governador cassado pelo golpe Miguel Arraes (Rozowykwiat, 2006) o jornalista Darwin Brandão é citado como amigo da família Arraes, tendo colaborado para que o ex-governador conseguisse asilo na Argélia, e, posteriormente, realizado no Brasil a distribuição clandestina do *Boletim da Frente Brasileira de Informação* que denunciava as torturas e fazia críticas ao governo militar.

²³⁶ Oduvaldo Vianna foi militante atuante do PCB, chegando a ser candidato a deputado estadual pelo Partido em 1945. Oduvaldo Vianna Filho, o Vianinha, também ligado ao PCB, escreveu diversas peças de caráter político, como *A mais-valia vai acabar, seu Edgar* (1961) e foi um dos principais articuladores do CPC. Ver Ridenti (2000, 2010) e Moraes (2000).

²³⁷ Cf. Ventura, M. (1988) e Meireles (1988).

²³⁸ Interpretado por Geraldo Del Rey, ator de destaque do Cinema Novo em seu último papel no cinema.

Alpino, Dedé começa a cheirar cocaína e em breve torna-se traficante para sustentar o vício. Ganha bastante dinheiro e, para não ser assassinado em decorrência de suas atividades no tráfico, precisa se exilar. O enredo pode ser resumido nessas breves linhas, mas o interessante a observar são os signos de decrepitude das utopias de esquerda. O avô “grande advogado, grande orador” que “defendeu muitas pessoas na época de Getúlio Vargas” agora não consegue mais falar; expressa sua revolta cuspidando no chão quando vê o neto comemorando a grande soma de dinheiro conseguida com o tráfico; vicia-se em ver televisão e morre assistindo na TV a cores que ganhara do neto à posse do general-presidente Figueiredo. Dedé, por sua vez, prefere literatura marxista à televisão. Contudo, com o crescente envolvimento com a cocaína, os livros vão sendo abandonados e, simbolicamente, a obra ícone *O capital*, de Karl Marx, aparece em *close* destituída de seu miolo para abrigar no espaço vazio a droga traficada. O rapaz tem ainda contatos com o Partido Comunista, mas isso se dá menos por convicção e mais pelo legado que herdou – “Acho que eles são parte da minha família”, diz à amiga Lena quando ela lhe pede uma definição sobre “quem são os comunistas”. O PCB é representado por velhos e sisudos militantes que tentam organizar o apoio a candidatos nas eleições de 1974. A imagem que se sobressai do PCB é de franco declínio, com seus militantes dizimados por doença ou pela repressão contra seu Comitê Central. A cena do velório de Dona Violeta, destacada e antiga militante pecebista, é uma síntese singular da imagem agônica dos comunistas e da necessidade de seus remanescentes de buscar em Dedé esperança e renovação. Nessa cena, um antigo militante declara: “A doença que está nos matando é a ditadura” ao mesmo tempo em que procura afirmar “Nossos heróis se foram, mas virão outros” e pede a Dedé que faça um discurso sobre seu pai: “Você é um garotão, seu pai era um cara importante, acho que o pessoal que tá aqui vai gostar de ver você na luta”. Dedé rejeita a ideia do discurso e, sentindo-se oprimido pelo peso do fardo de escolhas que não são suas, se afasta do local.

É importante observar que ao mesmo tempo em que a herança comunista é colocada como um fardo negativo para André – ele é preso e torturado por isso – é graças à rede de contatos estabelecida pela “família comunista” que ele tem possibilidade de ser acolhido fora do país – pelo “velho Gonzaga, do PC francês” – quando precisa sair do Brasil. Nota-

se, ademais, que, apesar da representação das sucessivas mortes, literais e simbólicas, da esquerda, o filme é bem-humorado e carrega um certo tom otimista sustentado na fiel e divertida amizade entre Dedé e os amigos Alpino e Lena, além do namoro ocasional com Ritinha. Esse tom é evidenciado pela canção-tema *Falou, amizade*, composta por Caetano Veloso especialmente para o filme²³⁹, que à estrofe “O sonho já tinha acabado quando eu vim/ E cinzas de sonhos desabam sobre mim/ Mil sonhos já tinham sonhados/Quando nós perguntamos ao passado/Estamos sós?” acrescenta: “Mil sonhos serão urdidos na cidade/Na escuridão, no vazio há amizade/ A velha amizade/ Esboça um país mais real/ Um país mais que divino/ Masculino, feminino e plural”. Outra canção de Caetano para a trilha, *Tá combinado*, interpretada por Gal Costa, corrobora a perspectiva esperançosa “E eu acredito num claro futuro/de música, ternura e aventura/ Pro equilibrista em cima do muro”.

O final do filme é aberto e irônico. Dedé está partindo para o exílio, enquanto a televisão exibe imagens entusiásticas do retorno de ícones da esquerda que chegam ao país, anistiados, em 1979. Miguel Arraes, governador de Pernambuco cassado pelo golpe e exilado desde 1965, declara numa dessas imagens: “O povo brasileiro é o mesmo que deixei, e a sua juventude é ainda mais consciente que a juventude de meu tempo”.

O filme *Dedé Mamata*, lançado em 1988, ao contrário do livro que na primeira edição de 1985 foi um fracasso de vendas²⁴⁰, teve considerável repercussão de público e crítica. Alcançou 550.786 espectadores²⁴¹, foi exibido no Festival de Veneza (embora tenha sido rejeitado por 8 dos 19 críticos italianos) e de Havana (exibido como *hors concours*)²⁴², conquistou prêmios no Festival de Gramado²⁴³ e foi objeto de debates como o promovido pela reportagem *As cinzas do sonho (o debate Dedé Mamata)* reunindo opiniões de personalidades de diferentes idades. Nesses depoimentos, conforme ressalta o autor da

²³⁹ Fernão Ramos informa no verbete “Caetano Veloso” da *Enciclopédia do Cinema Brasileiro* que Caetano compôs as canções *Falou, amizade* e *Tá combinado* especialmente para o filme *Dedé Mamata*. Cf. Ramos, p.560-561.

²⁴⁰ Ver Ventura, M. (1988); Meireles (1988) e Bueno (2005). A primeira edição do livro de Vinícius Vianna saiu por uma editora pequena, Anima. Com o lançamento do filme a obra foi reeditada pela editora Record, maior e com mais prestígio.

²⁴¹ Dados da Ancine (2009b).

²⁴² Sobre a participação de *Dedé Mamata* no Festival de Veneza e de Havana ver BOECHATT (1988).

²⁴³ Prêmio de melhor argumento para Vinícius Viana; de melhor ator coadjuvante para Marcos Palmeira (Alpino) e de melhor atriz coadjuvante para Iara Jamra (Ritinha). Ver portal do Festival de Cinema de Gramado: história – arquivo. Disponível em: <<http://www.festivaldegramado.net/2010/historia.php>> Acesso em: 07 ago.2010.

reportagem, observa-se que os mais jovens têm uma tendência a enxergar Dedé como retrato de sua geração, enquanto os mais velhos consideram o personagem um “caso particular”; a exemplo, Ênio Silveira, aos 62 anos e membro da direção do PC, considera que “O caso de Dedé Mamata é extremamente atípico – está mais para Dr.Freud do que para Dr.Marx” (SILVEIRA, Ênio em AS CINZAS...1988, p.7) enquanto o ator Felipe Camargo, na época com 28 anos, entende que:

Dedé Mamata é bem o retrato de uma geração, pelo menos da minha. Na verdade, ele nunca escolhe nada com convicção, não busca nada com muita garra. As coisas caem em cima dele, da mesma forma que jogaram as coisas do país em cima da gente. Dedé parece um toco de madeira levado pela correnteza [...] Ele é muito imediatista, e apesar da informação política que recebeu quando criança, representa a alienação de toda uma geração. (CAMARGO, Felipe em AS CINZAS...1988, p.7)

Outro aspecto a se observar com relação a *Dedé Mamata* é que, a despeito da temática potencialmente controversa, o filme de Dodô Brandão adota uma forma convencional, sem inovações estéticas e com características voltadas para o público jovem, como narrativa ágil; aposta na musa juvenil Malu Mader (Lena) como “gancho de bilheteria” – nas palavras do próprio diretor a Meireles (1988) –, e vale-se de estratégia de *marketing* sofisticada, apoiando-se no lançamento conjunto de filme, reedição do livro, e disco²⁴⁴. Foi saudado por ser “finalmente um filme sem Embrafilme”²⁴⁵, produzido com recursos captados na iniciativa privada através da chamada “Lei Sarney”, de incentivo fiscal²⁴⁶, sendo lançado pela grande distribuidora multinacional *United International Pictures* (UIP), responsável pela distribuição no Brasil de filmes da Paramount, MGM,

²⁴⁴ Bueno (2005), que analisa o gênero “cinema juvenil” e sua articulação com outras indústrias culturais, como a editorial, a fonográfica e a televisiva, comenta que essa estratégia de divulgação foi comum a outros filmes juvenis dos anos 1980. Sobre o disco *Dedé Mamata*, a autora informa que não foi propriamente um disco da trilha sonora, mas uma coletânea de sucessos do rock: “o LP trazia uma espécie de bricolage, selecionando e reunindo canções de variadas épocas e criando em torno da música uma espécie de memória da cultura juvenil de massa” (BUENO, 2005, p.194), incluindo canções como *Eu sou terrível* (1967), de Roberto Carlos e Erasmo Carlos, interpretada por Gal Costa.

²⁴⁵ A expressão é de Aramis Millarch (1988): “*Dedé Mamata*: finalmente um filme sem Embrafilme”. Ver também Meireles (1988).

²⁴⁶ A “Lei Sarney”, lei 7.505, inaugurou em 1986 um modelo de incentivo que se tornaria o principal meio de financiamento ao cinema nas décadas seguintes. Nesse modelo, os recursos à produção cinematográfica ainda provêm do Estado, via renúncia fiscal, mas a decisão sobre os projetos a serem financiados fica a cargo das empresas. Sobre o funcionamento da Lei Sarney ver Bueno (2005, p.111-112). Sobre o financiamento ao cinema nas décadas seguintes ver Marson (2006) e Leme (2008).

United Artist e Universal e que até então não tinha lançado nenhum filme brasileiro²⁴⁷. Para Dodô Brandão:

Essa é a grande dialética do filme: é um trabalho polêmico, de um diretor estreante, com uma ótica de esquerda, que fala abertamente de drogas e do Partido Comunista – temas tabus até hoje –, e que conseguiu financiamento de multinacional, de bancos, da UIP. [...] um filme honesto que, ao mesmo tempo, atingisse o mercado (BRANDÃO, 1988, p.176).

6.1.2 Jovens que se libertam da imobilidade e outras trajetórias juvenis relacionadas aos anos 70

Feliz ano velho, filme de Roberto Gervitz que estreou praticamente junto a *Dedé Mamata*, fez também, conforme demonstra Bueno (2005, p.151-153), uso de forte estratégia de divulgação, na qual indústria cinematográfica e indústria editorial mutuamente se estimularam, contando com o prévio sucesso do livro homônimo de Marcelo Rubens Paiva.²⁴⁸

Livrementemente inspirado no relato autobiográfico de Marcelo Rubens Paiva, *Feliz ano velho* tem em comum com *Dedé Mamata* o fato de ter como protagonista um filho de “desaparecido político”. Mário, o personagem do filme de Gervitz, pode ser visto como uma versão “light” de Dedé: fuma maconha ao invés de cheirar cocaína; seu pai não era guerrilheiro, fazia parte da oposição institucionalizada; milita no movimento estudantil ao invés do PC; e não foi preso como Dedé. No entanto vive um problema mais grave do que o de André: ficou tetraplégico ao mergulhar num rio e bater com a cabeça nas pedras.

O processo de amadurecimento e a experiência de superação do personagem tornam sua história menos vinculada ao contexto histórico-social e com um apelo mais universal, à

²⁴⁷ Cf. Meireles (1988).

²⁴⁸ Bueno (2005, p.155) informa que em sua estreia *Feliz ano velho* valeu-se de um esquema promocional, do qual participaram o *Jornal do Brasil*, a Rádio Cidade e a Art Films. O esquema compreendia a exibição gratuita do filme para grupos de jovens e um concurso de frases sobre o filme que concorreriam à publicação no Caderno B do *Jornal do Brasil*, rádio-gravadores, ingressos para os cinemas da rede Art, camisetas e brindes da Editora Brasiliense, responsável pela publicação do livro de Marcelo Rubens Paiva. A autora também informa que, três dias depois de lançado nos cinemas, o filme teve seu roteiro lançado pela Editora Brasiliense na décima edição da Bienal Internacional do Livro, contando com a presença não só do diretor e roteirista Roberto Gervitz, mas também de Marcelo Rubens Paiva, e do protagonista do filme, Marcos Breda.

semelhança dos “romances de formação”, conforme aponta Bueno (2005, p.151). Entretanto o sucesso do livro – que “se tornou uma espécie de ‘leitura obrigatória’ entre adolescentes e jovens durante a década de 80”, nas palavras de Bueno (2005, p.151) – e do filme²⁴⁹ talvez tenha também relação com a situação vivenciada pela juventude nos anos 1980, conforme coloca Cassal “sua história talvez tenha sido tamanho sucesso por falar justamente para uma geração que, sem pais nem pernas, precisa continuar em movimento” (CASSAL, 2001, p.66).

O diretor Roberto Gervitz (1988), embora não fale de geração, autoriza de certa forma essa interpretação ao relatar sua própria experiência. Gervitz – que cursou Ciências Sociais na USP por dois anos na década 1970, havia trabalhado com Renato Tapajós em filmes “militantes” como *Em nome da segurança nacional* e *Nada será como antes, nada?* e realizado o documentário *Braços cruzados, máquinas paradas* (1979), em parceria com Sérgio Toledo Segall, sobre o movimento operário do final dos anos 1970 – estava com 28 anos no contexto de lançamento de seu filme *Feliz ano velho* e relatou que no início dos anos 1980 havia passado por uma crise pessoal que compreendia também um abalo de suas crenças políticas. Foi então que tomou contato com o livro de Marcelo Rubens Paiva com o qual se identificou, por dois motivos:

A primeira coisa foi a imagem da imobilidade, essa coisa do cara jovem, de 20 anos, que não podia andar. Essa imagem simbolizava e sintetizava o momento pelo qual eu tinha passado, um momento de medo, de fechamento, de ficar paralisado diante da vida. E a imagem era tão forte que me tocou de imediato. Por outro lado, havia a própria existência do livro, que era o olhar simbólico criado pelo cara que estava paralisado: a existência do livro era uma conquista do movimento da vida através da criação. (GERVITZ, 1988, p.164).

Paulo, personagem de *A cor do seu destino* – filme sensível realizado pelo chileno Jorge Durán, radicado no Brasil desde o fatídico ano de 1973 – também se liberta da imobilidade e insegurança diante da vida através de um ato de criação. Diferentemente dos jovens dos filmes anteriores, ele, prestes a completar dezoito anos, já não vive mais sob a

²⁴⁹ Conseguiu 532.756 espectadores (dados da Ancine, 2009b) e o prêmio de melhor filme pelo júri popular no Festival de Gramado de 1988. Ganhou também neste festival o prêmio especial do júri oficial e o de melhor roteiro para Roberto Gervitz, de acordo com o portal do Festival de Cinema de Gramado *op.cit.*

ditadura: a trama se passa no Rio de Janeiro em 1985. No entanto, convive ainda com os fantasmas do regime ditatorial, no caso, da ditadura chilena, que matou seu irmão mais velho.

Filho de mãe brasileira e pai chileno, Paulo foi trazido para o Brasil aos seis anos, logo após a morte do irmão, Victor. Protegido pelos pais e beneficiado por crescer no Brasil num período já menos turbulento, o adolescente mostra-se alheio a questões políticas. Diante da notícia de que sua prima foi presa no Chile por motivos políticos²⁵⁰, não compreende o que a levou a envolver-se: “Para entrar numa dessas tem que ser muito burro, né?” e, comentando com o pai sobre um documentário que viu na televisão a respeito do golpe de 1973 no Chile, exprime a impressão de que “essa Unidade Popular era a maior bagunça” e indaga sobre o irmão: “O meu irmão, o que que ele era, hein? Ele era comunista, terrorista... Ele era o que?”.

Perturbado pelas lembranças do irmão e do dia em que os agentes da repressão o levaram para depois devolvê-lo morto, Paulo experiencia um conflito entre tentar esquecer ou cultivar o passado. Recusa-se a falar em espanhol; não gosta que o pai expresse saudosismo em relação ao Chile; mostra-se indiferente à prisão da prima e não participa do protesto organizado pela sua mãe em frente à embaixada chilena. Por outro lado, faz de seu quarto um ateliê de artes plásticas onde são recorrentes as montanhas chilenas cobertas de neve e representações do irmão; e num rompante resolve que quer se mudar para o Chile. Seus dilemas derivam de sua relação conflituosa com a memória do irmão: ao mesmo tempo em que se sente culpado por não ter podido fazer nada para ajudá-lo, sente-se também traído por ter sido abandonado pelo seu “herói”.

A chegada da prima ao Brasil, após ser libertada no Chile, traz a Paulo a possibilidade de se defrontar com uma militante “de verdade”, uma jovem normal como ele, diferente da figura idealizada do irmão. Quer saber dela por que foi presa, se a torturaram... sentindo nela um possível elo com seu passado mal compreendido: “é a única maneira que eu tenho de saber o que fizeram a Victor”, diz a ela – em espanhol. Aos

²⁵⁰ A prima foi presa numa passeata de estudantes em protesto contra a morte de um de seus professores, assassinado junto com mais duas pessoas. O filme provavelmente faz referência ao caso dos três degolados Manuel Guerrero (professor); José Manuel Parada (sociólogo) e Santiago Nattino (artista plástico), datado de 30 de março de 1985.

poucos vai conseguindo dar coesão e coerência aos seus sentimentos e pensamentos, tendo uma ideia criativa e libertadora: em ato de protesto simbólico, joga tinta vermelha sobre o cônsul chileno e a imagem de Pinochet. Nessa ação, ao cobrir simbolicamente de sangue os algozes de seu irmão, é ferido com um tiro. A ação e seu desfecho o liberta da culpa, possibilitando-lhe assumir as rédeas do próprio destino.

A cor do seu destino foi bem acolhido pela crítica e participou de vários festivais nacionais e internacionais, conquistando premiações importantes no Festival de Havana e de Brasília²⁵¹. Os méritos artísticos do filme, entretanto, não impediram que enfrentasse um inusitado episódio de censura, em plena vigência do regime democrático. De acordo com reportagem de Veiga (1987), a Divisão de Difusão Cultural do Ministério das Relações Exteriores do Brasil vetou a participação de *A cor do seu destino* no I Festival Latino-Americano de Música e Arte organizado pela Organização dos Estados Americanos (OEA), realizado em Washington em outubro de 1987. Considerando tratar-se de um filme “de todo inconveniente”, o então chefe da Divisão de Difusão Cultural do Itamaraty, Lauro Moreira, solicitou à Embrafilme, por meio de um telex, a substituição do filme de Jorge Durán por outro filme brasileiro para representar o Brasil no Festival. Com o “vazamento” do telex para a imprensa²⁵², um porta-voz do Itamarati justificou a decisão alegando que o intuito fora evitar “um problema desnecessário com o representante chileno na OEA”. A despeito desse lamentável episódio, o filme teve circulação normal no Brasil, inclusive entre os espectadores menores de dezoito anos, mas sua bilheteria ficou aquém do esperado²⁵³.

Os anos 1980 foram prolíficos em filmes juvenis: realizados muitas vezes por cineastas jovens, a respeito de jovens e voltados para o público jovem. Vários desses filmes não estavam preocupados em refletir sobre a herança histórico-política, e mesmo os que traziam em si essa reflexão, por vezes, simultaneamente, buscavam se inserir no mercado do gênero juvenil, afeito à indústria cultural, num esquema que conjugava o cinema ao

²⁵¹ Para todos os festivais e prêmios de *A cor do seu destino* ver “Base de dados: filmografia brasileira” da Cinemateca Brasileira. Disponível em: <<http://www.cinemateca.com.br/>> Acesso em: 10 ago. 2010.

²⁵² Notícia publicada três dias antes da reportagem de Veiga (1987) no *Jornal do Brasil*, creditava o veto à própria OEA – OEA veta “A Cor do seu destino”. *Jornal do Brasil*, 3 jun. 1987, caderno B, p.4 – mas após o “vazamento” do telex, descobriu-se que o veto partira do Itamarati.

²⁵³ Sobre o público aquém do esperado ver Stycer (1987) e Bueno (2005). Diferentemente de *Dedé Mamata e Feliz ano velho*, *A cor do seu destino* não figura na lista de filmes nacionais (1970-2008) com bilheteria acima de 500 mil espectadores – Ancine (2009b).

mercado editorial e fonográfico, conforme analisado pela pesquisadora Zuleika Bueno (2005).

O cinema gaúcho que emergiu nos anos 1980 a partir de um movimento impulsionado por filmes produzidos em bitola cinematográfica Super-8 também destacou-se como representante do cinema juvenil. *Deu pra ti anos 70* e *Verdes anos*, o primeiro em Super-8 e o segundo já em 35mm, são filmes que marcaram o circuito cinematográfico da região sul e tiveram reconhecimento também no sudeste do país, falando da juventude porto-alegrense dos anos 1970²⁵⁴. As histórias juvenis gaúchas ambientadas nos anos 1970 – à exceção de *Tempo sem glória* no qual o protagonista chega a participar da luta armada – retratam uma juventude para a qual o engajamento político e a repressão ditatorial são questões meramente tangenciais em seu cotidiano, que é ocupado mais centralmente pelos relacionamentos amorosos, amizades, dúvidas e conflitos com os pais típicos da adolescência.

1972, filme recente que retoma o interesse pela juventude dos anos 1970, está ainda mais afastado da reflexão sobre o contexto histórico-político. Trata-se de uma comédia romântica em torno de um casal de jovens que compartilham o interesse por *rock'n'roll*. É interessante notar que esse filme juvenil da atualidade é bem mais “comportado” do que seus semelhantes dos anos 1980, tanto no que diz respeito às drogas quanto com relação ao comportamento sexual. Os protagonistas, Snoop e Júlia – ele músico de uma banda de rock, ela jornalista cultural de uma revista da imprensa alternativa – não se enquadram nos padrões de comportamento estabelecidos pela ordem e apresentam estilo e interesses completamente diferentes do coadjuvante “certinho” Ciro – jovem *yuppie*²⁵⁵ que trabalha como corretor na bolsa de valores. No entanto, o filme ressalta que seus personagens “não são maconheiros, mas jovens de família” e a contestação cultural e comportamental do universo do rock é retratada de forma bastante superficial. Pode-se presumir que a co-produção com a Miravista – selo cinematográfico da Buena Vista International (ramo da

²⁵⁴ Sobre *Deu pra ti anos 70* ver o estudo de Haussen (2008). A respeito do ciclo porto-alegrense de cinema em Super-8 ver Seligman (1990). Bueno (2005) também faz referência ao cinema jovem gaúcho.

²⁵⁵ A expressão *yuppie* deriva da sigla “YUP”, expressão inglesa que significa “Young Urban Professional” (Jovem Profissional Urbano). O *yuppie* caracteriza-se de forma antagônica ao *hippie*, pautando-se em valores e comportamentos úteis para obter ascensão social, maior renda e acumular bens materiais.

Walt Disney Company) para a América Latina – contribuiu para “encaretar” os jovens representantes da contracultura, tornando-os “consumíveis” pelo público adolescente de hoje.

No retrato da transgressão cultural e comportamental, *1972* contrasta com o também recente *Eu me lembro* que traz um relato – de inspiração autobiográfica – bem mais autêntico a respeito da juventude ligada à contracultura.

Há de se esclarecer que estamos reunindo neste capítulo diferentes filmes que versam sobre jovens da década de 1970 e/ou início dos anos 1980. É complicado falarmos de geração, como algo homogêneo, especialmente no início dos anos 1970 quando os jovens personagens aqui retratados viviam contemporaneamente àqueles jovens que pegaram em armas. Conforme se depreende dos depoimentos que compõem o filme *O Sol – Caminhando contra o vento*, o AI-5 marcou uma fragmentação da juventude, separando os que radicalizaram a oposição aderindo à luta armada; daqueles que buscaram um outro modo de transformação, participando da contracultura; e daqueles que simplesmente enquadraram-se no sistema, adaptando-se à conjuntura. Em *Leila Diniz*, o amigo da protagonista, Luiz Carlos – personagem que representa o próprio diretor do filme, Luiz Carlos Lacerda – tem uma trajetória que vai da oposição atuante logo após o golpe de 1964 ao “desbunde” no início dos anos 1970. E em *Eu me lembro*, conforme mencionado anteriormente, o protagonista mergulha no universo da contracultura enquanto seu amigo Getúlio desaparece depois de aderir à luta armada.

6.1.3 Os herdeiros e a possibilidade de memória

Os filmes aqui analisados que apresentam maior identidade entre si são *Dedé Mamata*; *Feliz ano velho* e *A cor do seu destino*, que tratam claramente de herdeiros da prévia luta contra a ditadura e da tragédia que se abateu sobre ela. Peculiaridades à parte, notam-se nesses filmes vários pontos em comum. O ponto mais explicitamente visível de conexão entre eles são os intérpretes: Guilherme Fontes interpreta os protagonistas de *A cor do seu destino* e *Dedé Mamata* e ambos têm como melhor amigo personagens interpretados por Marcos Palmeira; enquanto Malu Mader encarna a amada dos protagonistas André e

Mário, respectivamente de *Dedé Mamata* e *Feliz ano velho*, este último com Marcos Breda no papel principal, ator que também está em *Verdes anos*. Bueno (2005) comenta essa formação, ainda incipiente, de um *star system* no cinema juvenil. Guilherme Fontes, que além dos filmes citados protagonizou também *Um trem para as estrelas* (Cacá Diegues, 1987), representou nos anos 1980, segundo Bueno, “a versão masculina do jovem ideal” (BUENO, 2005, p.159) ao lado de André Biase, intérprete de um dos jovens de *Filhos e Amantes* que se destacou depois de protagonizar o filme *Menino do Rio* (Antonio Calmon, 1982) e o seriado televisivo *Armação Ilimitada* (1985). Bueno (2005) percebe que a convergência entre cinema e televisão contribuiu para a personificação em atores e atrizes do protótipo do jovem dos anos 1980, como é o caso não só de André Biase e Malu Mader, mas também de Andréa Beltrão que interpretou a “moderna” namorada de Paulo em *A cor do seu destino* e depois consolidou esse perfil em *Armação Ilimitada* (1985).

Abrimos aqui um parêntese para observar que atualmente, apesar de o *star system* estar mais diversificado, talvez seja possível identificar no ator Daniel Oliveira o perfil cinematográfico do “jovem ideal”. Consagrado com a interpretação do personagem título em *Cazuza – O tempo não pára* (Sandra Werneck e Walter Carvalho, 2004) esse ator levou sua imagem de “bom moço” com toque de rebeldia para os personagens Stuart de *Zuzu Angel* e Frei Betto de *Batismo de sangue*.²⁵⁶

Voltando aos três filmes em questão, outro ponto em comum a se salientar é a participação da televisão como elemento importante para a narrativa. Segundo Bueno (2005), a televisão foi presença marcante no cinema brasileiro dos anos 1980, participando do cotidiano dos personagens e por vezes “atuando” quase como um deles. É isso que observamos nesses filmes ora em questão.

Por intermédio da televisão, Paulo de *A cor do seu destino* tem contato com informações sobre o golpe de 1973 no Chile, embora elas não consigam transmitir a ele uma percepção concreta da situação histórica retratada – conforme mencionado

²⁵⁶ Aproveita-se para registrar aqui a recorrência de atores nos papéis de guerrilheiros/militantes de esquerda. Paulo Betti antes de ser Carlos Lamarca em *Lamarca* e em *Zuzu Angel*, fora o pai guerrilheiro de Dedé Mamata; Cláudio Marzo que teve breve passagem como o guerrilheiro Sarmento, que ocasionou a prisão de Jofre ao dividir com ele um táxi em *Pra frente Brasil*, retornou em *Nunca fomos tão felizes* num papel análogo; Tonico Pereira foi um militante de esquerda em *Dedé Mamata* e em *Corpo em delito*, além de companheiro de prisão do personagem Graciliano Ramos em *Memórias do Cárcere*.

anteriormente, a impressão que teve, ao assistir o documentário da TV, foi a de que a “Unidade Popular era a maior bagunça” o que, segundo o pai do rapaz, não correspondia à realidade: “Não, o que havia era uma luta política. Não havia confusão, pelo contrário... Nunca as coisas estiveram politicamente tão claras”. Paulo utiliza-se também da televisão, não para receber conteúdos produzidos por outrem, mas como instrumento de expressão pessoal, subvertendo a função do aparelho e utilizando a luz da TV para fazer brilhar os olhos do irmão cujo rosto desenhara numa transparência sobre um fundo com as cores da bandeira chilena. Em *Feliz ano velho* as imagens televisivas da Corrida de São Silvestre contrastam com a imagem de Mário, paralisado no hospital, exacerbando seu sentimento de imobilidade. Na performance de dança contemporânea da personagem Ângela, por sua vez, diversos televisores com imagens da modernidade interagem com os movimentos ritmados de seu corpo numa atmosfera tensa, perturbadora, pontuada pela música para, ao final, serem substituídos pela imagem de um sol estilizado que traz a paz, sinalizada pela música calma e os movimentos suaves. Em *Dedé Mamata* a presença do televisor ligado vai ficando cada vez mais contínua no decorrer do filme, pontuando a passagem do tempo e figurando, de certa forma, como um signo do declínio dos ideais, em contraponto aos livros anteriormente lidos por Dedé e aos jornais outrora lidos pelo avô. Nota-se também que há uma distância entre o conteúdo veiculado pela televisão e a realidade do protagonista, salientada na cena final já mencionada.

A televisão, o rock, a liberdade sexual e, eventualmente, as drogas são elementos que unem esses “filhos”. Gabriel, de *Nunca fomos tão felizes*, se unirá a esses seus “irmãos” na análise que realizaremos no tópico 6.2.1. Por ora, ressalta-se o desencantamento, as dúvidas, a insegurança e um incômodo difuso inscrito nesses jovens que cresceram sob a ditadura. Às incertezas típicas da passagem à idade adulta somam-se as dúvidas inerentes ao momento histórico vivido pelo Brasil nos anos 1980. Por isso a importância de se observar o circuito autor-obra-público, especialmente no caso desses filmes juvenis dos anos 1980. É uma forma de se vislumbrar respostas para algumas questões: Por que tantos filmes sobre jovens nos anos 1980? Por que realizadores estreantes com necessidade de refletir sobre a juventude? Por que a recorrência de personagens que não sabem o que fazer com o legado deixado pelos seus antecessores?

É interessante observar que os “fantasmas” dos militantes que povoam o imaginário dos jovens Paulo, Dedé e Mário, ao mesmo tempo em que os atormentam, também os ajudam a se libertar do medo e da insegurança que os aflige. Em *A cor do seu destino* o espectro do irmão de Paulo o aconselha a seguir em frente e desligar-se do passado; o pai de Dedé aparece para ele dando-lhe alento em momentos difíceis, como quando está preso. Em “aparição”, o pai de Mário retruca ao filho quando este lhe diz que ele não pode ajudá-lo: “Claro que posso. Só não posso te carregar como quando você era criança. Só não posso é andar por você.” Cláudio também quase como um fantasma, prestes a morrer, tem numa breve passagem pela vida dos jovens de *Filhos e amantes* trazendo a eles uma luz, a vontade de viver e superar os desafios da vida.

Nas lembranças de Paulo, Paulo-menino olha para o irmão morto e este abre os olhos e sorri para ele. Tal imagem pode ser interpretada para além da relação entre os irmãos, significando a sobrevivência do militante mesmo após sua morte física e a possibilidade de perpetuação dos ideais. Cassal (2001, p.70) ressalta esse aspecto dos filmes. Para este autor, Paulo, em sua ação contra o consulado chileno, assume o lugar do irmão, da mesma forma que Nando, de *Kuarup*, assume o lugar de Levindo na continuidade da luta e Molina aceita a missão que era de Valentim em *O beijo da mulher aranha*. Cassal entende que essas “transferências de identidade” assinalam que “[...] a derrota das organizações de esquerda é compensada pela sobrevivência de sua memória.” (CASSAL, 2001, p.70). Cabe lembrar, no entanto, que Molina morre na realização de sua missão e que outros filmes nos permitem vislumbrar justamente o apagamento da memória.

No enigmático filme *Corpo*, a “transferência de identidade” entre as amigas Tereza e Helena ao invés de permitir a perpetuação dos ideais, cria uma lacuna entre presente e passado que não é preenchida nem mesmo com o retorno ao presente do corpo, morto, de Tereza²⁵⁷; e Fernanda, sua filha, permanece sem saber quem foi a mãe: atriz de vanguarda

²⁵⁷ Expliquemos o enredo de *Corpo*: nos dias atuais, junto a ossadas provavelmente de vítimas da ditadura militar, é encontrado um corpo feminino em estado totalmente preservado com indícios de tortura. Esse inusitado cadáver desperta a curiosidade do médico-legista que inicia uma investigação pessoal para descobrir quem havia sido aquela mulher. Nas fichas do DOPS, Arthur, o legista, encontra uma foto de Tereza Prado Noth, guerrilheira, idêntica ao cadáver. Pelo sobrenome consegue localizar a filha de Tereza, Fernanda, que também é idêntica à morta, porém afirma que sua mãe está viva. O filme dá indícios de que a amiga de Tereza, Helena, assumiu a identidade daquela e cuidou de sua filha quando ela desapareceu.

que se tornou guerrilheira, torturada e assassinada pelos órgãos de repressão. A personagem Fernanda é muito parecida com Ariela, de *Benjamim*.²⁵⁸ Ambas são a “reencarnação” das mães guerrilheiras, embora não guardem delas qualquer memória e não tragam em si quaisquer resquícios dos ideais maternos. Tanto Fernanda, de classe média alta, criada por Helena que se tornou socióloga; quanto Ariela, de classe média baixa, criada por uma empregada doméstica, apresentam-se imersas na sociedade de consumo, embora ambas pareçam carregar um incômodo, um descontentamento íntimo que as faz diferentes da massa.

Outro filme interessante para reflexão acerca da memória da militância de esquerda contra a ditadura é *Ao sul do meu corpo*, realizado pelo cineasta Paulo César Saraceni – oriundo do movimento do Cinema Novo e responsável por *O Desafio* (1965), um dos filmes mais marcantes a pensar o pós-golpe – tendo como base o conto *Duas vezes com Helena*, de Paulo Emílio Salles Gomes, renomado crítico cinematográfico, pioneiro nos estudos sobre cinema no Brasil.

Ao sul do meu corpo, realizado em 1981, realçou em sua representação passagens de cunho político, agregando conteúdos inexistentes no conto original (este publicado pela primeira vez em 1977²⁵⁹, antes da anistia). Cenas de protesto contra a ditadura Vargas, diálogos de conteúdo político e especialmente a cena de tortura do filho de Helena e Polidoro, após ser preso num assalto a banco em 1970, renderam ao filme problemas com a censura²⁶⁰. O que queremos ressaltar aqui, entretanto, é a questão da memória, colocada na parte final do filme, quando Polidoro descobre simultaneamente que teve um filho e que

²⁵⁸ *Benjamim*, o livro de Chico Buarque, é rico em elementos que suscitam análise de cunho social e político, tendo sido objeto de aprofundada reflexão em Ridenti (2000). O filme homônimo de Monique Gardenberg, conforme observa Arruda (2007), coloca Ariela no centro da narrativa e privilegia os relacionamentos amorosos, diluindo um pouco o conteúdo de crítica social presente na obra que o inspirou. As observações que faremos a respeito de Ariela e a memória de sua mãe, entretanto, podem ser depreendidas tanto do livro quanto do filme que é nosso objeto de análise.

²⁵⁹ O conto *Duas vezes com Helena* foi publicado no livro *Três mulheres de três ppês*. São Paulo: Perspectiva, 1977. Relançado pela editora Cosac Naify em 2007.

²⁶⁰ A DCDP exigiu cortes no filme *Ao sul do meu corpo*, suprimindo totalmente a cena de tortura. Recorrendo ao CSC, Paulo César Saraceni conseguiu que o filme fosse liberado sem cortes, o que desagradou a diretora da DCDP Solange Hernandez que tentou impetrar, junto ao Ministro da Justiça, Abi Ackel, um recurso contra a liberação do filme. Cf. “DIRETORA da Censura vai contra liberação de filme”. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, p. 31, 11 nov. 1982; “CENSURA: corte inesperado no filme de Saraceni”. *Jornal da Tarde*, p.22 11 de nov. 1982. Há também menção à censura deste filme em Simões (1999, p.237).

este foi morto na prisão. Polidoro, que havia sido simpatizante do fascismo na juventude e depois se distanciado da política, resolve lutar pela memória e pela preservação dos ideais do filho. Esta sua posição contrasta com a de Helena, que entende que a memória do filho equivale à lembrança que os pais carregam e que morre com eles. Assim, enquanto Helena deseja que ele perdoe os algozes do filho e esqueça as circunstâncias trágicas de sua morte, Polidoro se compromete a manter viva a sua memória de luta: “Dedicarei o resto de minha vida à lembrança de sua luta e à preservação de seus ideais”, diz ele em sua fala final – ausente no conto. É interessante observar que a recente refilmagem desse conto, desta vez mantendo seu título original, *Duas vezes com Helena* (Mauro Farias, 2001), salienta o complexo triângulo amoroso – que realmente é o cerne do texto – e afasta-se da reflexão política presente no filme de Saraceni. E, quanto à memória do filho e de sua militância, nos é oferecida apenas a perspectiva de Helena, ou seja, a abnegação.

Neste tópico sobre os herdeiros dos opositores do regime militar e a possibilidade de memória, há que se mencionar ainda o curta-metragem *15 filhos*, de Maria de Oliveira Soares e Marta Nehring, constituído a partir de depoimentos de quinze filhos de vítimas da ditadura militar²⁶¹, que tiveram a infância marcada pela prisão e/ou morte dos pais. As vivências de clandestinidade, as visitas à prisão e outras adversidades decorrentes da condição de filho de militante político, os episódios traumáticos, a experiência do exílio, a dor de perder ou de nem ter conhecido o pai são elementos que emergem dos depoimentos. Dolorosas experiências individuais que, por meio da forma como são articuladas pela construção fílmica, se apresentam como parte de uma história compartilhada. Conforme observa Mauro Rovai (2006): “o filme sai da trilha em que cada qual tem a sua história e investe noutra senda: aquela em que todos parecem contar uma só história” (ROVAI, 2006, p.6). História essa que os “filhos” precisam construir a partir de fragmentos: cartas,

²⁶¹ André Herzog (filho de Vladimir Herzog); Edson Luis e Janaína de Almeida Teles (filhos de César Augusto Teles e Maria Amélia de Almeida Teles); Ernesto José de Carvalho (filho de Devanir José de Carvalho); Denise Lucena e Telma Lucena (filhas de Antonio Lucena), Ivan Seixas (Joaquim de Alencar Seixas), João Carlos – Joca – de Almeida Grabois (filho de André Grabois e Criméia de Almeida); Gregório e Vladimir Gomes da Silva (filhos de Virgílio Gomes da Silva); Priscila Arantes (filha de Maria Auxiliadora A. C. Arantes e Aldo Arantes), Tessa Lacerda (filha de Gildo Macedo Lacerda); além das próprias diretoras do documentário, Maria de Oliveira Soares (filha de Eleonora de Menicucci Oliveira e de Ricardo Prata Soares) e Marta Nehring (filha de Maria Lygia Quartim de Moraes e Norberto Nehring). Para mais informações biográficas ver Rose Spina (1997) e Maria Auxiliadora Arantes (2008).

fotografias, lembranças fugidias, relatos de outras pessoas... Emerge daí, perpassando o filme, um sentimento difuso de indignação:

[...] indignação diante da impossibilidade de reconstrução de um passado que, confiscado, não aflui ao presente como reserva de sentidos e significados, embora apresente-se como documento legal e fotografia, provas físicas de sua não presença. (ROVAI, 2006, p.7).²⁶²

Essa relação truncada com a experiência paterna assumirá papel central em *Nunca fomos tão felizes*, que analisaremos doravante.

6.2 Close

6.2.1 *Nunca fomos tão felizes: o que está além do que se diz*

Ditadura; opressão; tortura... são palavras completamente ausentes em *Nunca fomos tão felizes*. Ao contrário, ouve-se: democracia; segurança; “homem livre”; terrorista... Tratar-se-ia, então, de um filme pró-regime militar?

A trama de *Nunca fomos tão felizes* desenvolve-se entre os dias 20 de novembro e 08 de dezembro de um ano não explicitamente identificado e trata do relacionamento entre um pai e um filho adolescente que se reencontram depois de oito anos separados. Gabriel – o rapaz do qual só se sabe o nome ao final do filme – fora deixado num internato católico após a morte da mãe; e seu pai, depois de passar alguns anos preso e sem estabelecer com ele qualquer contato durante os anos de ausência, decide num domingo, 22 de novembro, tirá-lo do colégio interno para viverem juntos.

A narrativa fílmica demonstra logo no início que o relacionamento não será fácil. Ao deixar o colégio, estão ambos no carro, nenhuma palavra é proferida e apenas se ouve o som do motor do veículo. Um olha para o outro, mas os olhares não se cruzam. O pai pára o carro numa estrada deserta. Retira um documento do bolso e o joga no porta-luvas; faz o mesmo com um revólver que retira de uma pasta. O filho observa em silêncio. Então ouve-

²⁶² Sobre *15 filhos* e a questão da memória ver também os artigos de Edson Teles (2004); Maria Auxiliadora Arantes (2008) e Regina Behar (2006), bem como a dissertação de Karina Souza (2008).

se pela primeira vez a voz do pai: “Pegue suas coisas”, em tom seco, mas não rude. Ambos descem do carro, o pai pega um galão contendo, presumivelmente, gasolina, e começa a regar o automóvel. O filho, surpreso, indaga: “O que que cê tá fazendo!?”. Recebe uma resposta evasiva, “depois te explico”, e uma ordem: “se afasta. Se afasta mais!”. Os dois se afastam e Gabriel observa o pai jogar uma garrafa de “coquetel molotov” sobre o carro que se incendeia. Os dois caminham pela estrada, o garoto questiona o propósito do ato do pai que novamente se esquivava, dizendo que o fez porque tinha que fazer: “Isso tinha que ser assim, pra minha própria segurança. Depois eu te explico”. A câmera enquadra os dois na estrada erma. A profundidade de campo permite ver ao fundo o carro pegando fogo. A cena de algum modo sintetiza o que se seguirá: o filho atrás do pai, buscando respostas; o pai seguindo em frente, sem fornecê-las; algo queimando atrás dos dois.



Há um corte seco e eles estão num restaurante simples, onde Gabriel pergunta ao pai por que ele fora preso. As palavras do pai não só reafirmam a impossibilidade de uma resposta como estabelecem a impossibilidade de um relacionamento pleno:

Eu gostaria de poder lhe responder todas as perguntas, mas no momento eu não posso. Eu sei que é difícil para você compreender isso agora, mas pro seu próprio bem eu sou obrigado a lhe esconder tudo... Filho, quanto menos você souber de mim mais seguro você estará.

Gabriel é instalado num apartamento no Rio de Janeiro, em Copacabana, de frente para o mar. O pai, alegando razões de segurança, diz que não poderá morar com ele, mas que manterá contato; explica que esta é uma “primeira etapa” antes de viverem juntos e que antes ele precisa concluir um trabalho. Informa que o apartamento é emprestado e deixa-lhe uma grande quantia de dinheiro alertando, no entanto, que o dinheiro não lhe pertence e que deve gastá-lo apenas com o estritamente necessário. A partir daí a trama se desenvolve em torno da espera de Gabriel por um efetivo encontro com o pai, o que implica em descobrir quem é ele.

Retirado do colégio interno onde vivia isolado do mundo – conforme asseveram as imagens que abrem o filme – Gabriel desconhece a realidade em que se encontra, e o pai, aquele que deveria cumprir o papel de decifrar o mundo para o filho, é o maior enigma. O rapaz busca, então, avidamente por qualquer indício que possa ajudá-lo a “desvendar” o pai: nos armários, nas gavetas, nas malas, numa notícia de jornal... E, nessa busca vai desvendando, paulatinamente, o mundo; descobre as mulheres e vai se inteirando, a despeito de sua própria vontade, do contexto histórico em que vive. A descoberta, lenta e sofrida, não se completa com o final do filme, que trata justamente do processo, da vontade de entender e ao mesmo tempo da falta de meios para compreender e agir sobre o mundo.

Em grande parte do filme, Gabriel não age nem mesmo se movimenta: deitado no chão do apartamento, ouve no rádio um *rock’n’roll* que contrasta com sua imobilidade; da janela, observa sem ação; diante da televisão que comprou com o dinheiro deixado pelo pai, deixa-se ficar inerte; na praia, fica parado de frente para o mar, sentado na areia ou no banco do calçadão, ou encostado num poste.



A construção fílmica acentua a angústia da espera por meio da morosidade com que filma essas cenas de não-ação, com planos relativamente longos ou tomadas da mesma imagem a partir de diferentes ângulos e distâncias. A trilha sonora corrobora as imagens, deixando sobressaírem-se os sons diegéticos do mar, do rádio ou da televisão; ou acompanhando-as com uma suave música instrumental.

Nunca fomos tão felizes é um filme que se constrói sobre a ausência. Ausência do pai. Ausência de ação. Ausência de palavras. Ausência de explicações. O apartamento mais do que um cenário é um signo da ausência: amplo e quase sem móveis, prolonga-se na imensidão do mar azul, expressando o sentimento de desamparo e solidão experimentado

por Gabriel. E a câmera, em movimentos de *travelling* e no uso da profundidade de campo, explora esse vazio.



As cores azul e branco perpassam todo o filme, seja nos figurinos e nos cenários, seja por meio do efeito conseguido com o trabalho de iluminação. O azul do céu e do mar penetra o apartamento através das amplas vidraças. Azul-celeste que num outro contexto poderia significar serenidade aqui faz o prolongamento dos tristes olhos azuis de Gabriel. As imagens do Rio de Janeiro, talvez pela ausência do verde e pela insistência no tom azulado ou esbranquiçado, são também tristes e diferenciam-se das imagens típicas de cartão-postal presentes, por exemplo, em *Zuzu Angel*.



A trama e a forma fílmica fundam-se a um só tempo sobre o marasmo e a tensão, pois trata-se de uma espera permeada pelo imprevisível. Gabriel não sabe qual o perigo que o cerca, mas sabe que ele existe e nunca sabe de antemão o que vai acontecer. As escassas informações de que dispõe já são suficientes para gerar apreensão: o pai queimou o carro por “questões de segurança”, depois recomendou-lhe que não trouxesse ninguém ao apartamento e pediu ainda para que fosse discreto nas entradas e saídas do prédio, pois muitos porteiros eram policiais.

Ao espectador são disponibilizadas fundamentalmente as mesmas informações concedidas ao rapaz. De modo que ele também não tem meios para prever o desenrolar dos acontecimentos e fica na expectativa, como Gabriel. Ademais, a montagem trabalha com a surpresa, efetuando por vezes mudanças bruscas de espaços sem prover o espectador com

planos estabelecadores, como no segmento em que Gabriel conversa na praia com o vendedor de cachorro quente; há um primeiro plano do vendedor e um corte seco para uma moça vestida de noiva dançando ao som da canção *Dio, come ti amo* (Domenico Modugno, 1966); ela começa a fazer um *striptease* e só então a câmera se vira e mostra que Gabriel assiste em uma boate. Cortes assim são recorrentes ao longo do filme e utilizados como um recurso desestabilizador que faz com que o espectador seja incapaz de prever o que vai acontecer no próximo plano. O desenvolvimento da narrativa e o ritmo da montagem, contudo, não permitem que o filme se transforme num *thriller*. Se nas mudanças de cena o espectador por vezes é surpreendido, no interior de cada cena experimenta um vazio de ações, o silêncio, um tempo que se arrasta...

Em *Nunca fomos tão felizes*, os “meios de comunicação” mostram-se incompetentes no desempenho de sua função. Vivendo numa época de “Revolução das comunicações” – como afirma a manchete que estampa a capa da revista *Veja* mostrada em uma das cenas²⁶³ – e dispondo de rádio, telefone, televisão e jornal, Gabriel não consegue estabelecer comunicação, seja com o pai, seja com o mundo. O telefone lhe traz apenas breves e insatisfatórias palavras do pai; a televisão, quase sempre ligada, exhibe comerciais, novelas, filmes, apresentações musicais, fornecendo-lhe imagens vazias de significado. Para o rapaz, parece fazer pouca diferença se a televisão é deixada “fora do ar”, sem exhibir qualquer imagem, ou se o telefone deixa de ser atendido; o efeito é sempre frustrante.



Sobre a televisão, pode-se dizer que ela até contribui para piorar a débil comunicação entre pai e filho. No aniversário de Gabriel, o pai vai até o apartamento comemorar a data com o filho, levando um bolo de chocolate. É um dos poucos momentos em que ambos aparecem juntos e pode-se interpretar da composição da cena que se trata de uma reunião em família, com a presença da mãe evocada pela fotografia que o filho

²⁶³ Capa de 04 de novembro de 1970. Cf. “Arquivo de capas” no portal da Revista *Veja*, disponível em: <<http://veja.abril.com.br/busca/resultado-capas.shtml?Vyear=1970#>>. Acesso em 20 nov.2010.

colocou no porta-retrato. No entanto, após rápido cumprimento, ambos estão em frente à televisão e não há conexão entre eles. Não há qualquer diálogo e, quando se esboça uma breve troca de olhares, ela é entrecortada por um plano de imagem televisiva. Em outra cena, o motivo da “visita” do pai ao apartamento é o fato do filho ter desligado o telefone, interrompendo a sua ligação, o que o deixou preocupado. Enquanto o pai o repreende, Gabriel permanece deitado num colchão na sala assistindo à televisão que exibe, ao que indica o áudio, um desenho animado. A forma como a cena é construída, com Gabriel no chão diante da televisão ouvindo as repreensões do pai que permanece em pé andando ao redor dele, coloca o rapaz numa posição infantilizada, incapaz de debater com o adulto. E é somente quando ele se levanta e sai de frente da TV que se estabelece uma efetiva discussão, com o filho enfrentando o pai com argumentos.



Além desse papel desempenhado nas cenas, a televisão adquire no filme outro nível de significação que extrapola o âmbito estritamente diegético. Os conteúdos exibidos no aparelho de TV de Gabriel foram escolhidos pela narrativa fílmica para transmitir sutis mensagens ao espectador: a imagem de um militar lustrando suas botas; vilões que comentam “precisamos usar muito mais repressão”; um personagem que relata, no mesmo momento em que o pai de Gabriel chega ao apartamento, “fui muito perseguido; muito judiado; fui preso, condenado, absolvido...” – trechos de ficções audiovisuais quaisquer²⁶⁴ e que, selecionados e deslocados de seu contexto original, passam a fazer referência ao que está subjacente nessa história de pai e filho. A inserção de uma breve cena de *Vidas amargas* (Elia Kazan, 1955)²⁶⁵, filme que também trata de um difícil relacionamento entre pai e filho, por sua vez, prenuncia, por meio da “intertextualidade”, o desfecho de *Nunca*

²⁶⁴ Os créditos de *Nunca fomos tão felizes* não fazem referência às obras audiovisuais “citadas”. Não foi possível identificar as obras das quais foram retirados os dois primeiros trechos aqui mencionados; quanto ao terceiro, do qual se tem no filme apenas o áudio, deduzimos ser da novela *Irmãos Coragem*, exibida pela TV Globo em 1970, pois é possível ouvir, após a fala do personagem, o início da música de abertura da novela.

²⁶⁵ Devemos a identificação do filme ao crítico José Carlos Avellar (1984).

*fomos tão felizes.*²⁶⁶ Já a inserção da mensagem de encerramento da programação diária da TV Globo nos anos 1970 tem por efeito a produção de uma forte ironia. Exibida na televisão do apartamento ao fim da noite de “comemoração” do aniversário de Gabriel, a mensagem proclama:

Fique agora na tranquilidade de seu lar. Nós estamos aqui, atentos aos acontecimentos da aldeia global, preparando as emoções, que são a vida do povo, a alma da cidade. Até amanhã. Na certeza de um novo tempo; tempo de comunicação, fazendo o homem livre...

O pai interrompe a mensagem nesse ponto, desligando a televisão, e deixa o apartamento, voltando à vida clandestina. O filho, sozinho, dorme no sofá. Não é preciso dizer que ambos estão longe de gozarem da “tranquilidade de seu lar” e que representam a antítese do “homem livre”...

No que concerne aos “meios de comunicação”, cabe mencionar a presença importante do jornal impresso. Esse meio parece fornecer a Gabriel uma pista sobre o pai ao trazer uma notícia sobre os assassinatos de uma dançarina da boate “Twist” e de seu acompanhante, crime aparentemente vinculado ao tráfico de drogas, ou de “tóxicos”, na linguagem da época. O pai de Gabriel utiliza caixinhas de fósforos dessa boate e parece estar fugindo da polícia, logo, na dedução do rapaz, deve ter ligações com o crime. A construção fílmica a princípio não descarta essa hipótese, pelo contrário, a autoriza ao criar um falso-*raccord*²⁶⁷ de olhar: Gabriel, ao terminar de ler a notícia, e ouvir o telefone tocar, vira-se para a esquerda do quadro; há um corte e o plano subsequente traz o pai olhando para a direita do quadro, ou seja, em direção ao olhar do filho registrado no plano anterior. Na verdade, esse último plano faz parte de uma outra cena, com ambos os personagens em outro espaço-tempo, no entanto, a sugestão de continuidade entre os planos suscita a interpretação de que o pai realmente tem ligações com o crime noticiado.

²⁶⁶ A cena de *Vidas amargas*, assistida na televisão pelo pai de Gabriel no fim da noite de comemoração do aniversário do filho, traz o pai no leito de morte.

²⁶⁷ O *raccord* é um efeito de montagem que busca estabelecer uma ligação de continuidade entre dois planos adjacentes separados por um corte. Existem diversos tipos de *raccord*, de movimento, de direção, entre outros. Segundo Aumont e Marie (2003, p.251): “O caso mais significativo é o do *raccord* sobre um olhar, em suas diversas variantes (vidente/visto, campo/contracampo), em que o segundo plano representa o objeto olhado pelo personagem apresentado no primeiro – podendo esse objeto ser ele próprio um personagem que olha o primeiro (ou não).”



Logo adiante, quando o pai conta a Gabriel que um amigo seu morreu, o rapaz imediatamente associa o fato com a notícia do jornal e acredita que o amigo do pai seja o acompanhante assassinado junto com a dançarina. O indício, no entanto, se mostra vazio. Ao buscar mais informações na boate, ele não consegue nada que o ajude na investigação. E ao tentar, por fim, confrontar diretamente o pai, este demonstra que realmente nada tem a ver com o caso; diz desconhecer a notícia sobre o assassinato da dançarina e esclarece ter usado as caixinhas de fósforos que encontrou no armário do apartamento. Diante da negativa do pai de qualquer envolvimento com a boate “Twist”, o rapaz volta-se novamente para aquele jornal e nota uma outra notícia que lhe permite construir nova hipótese sobre as atividades do pai: “Morre o terrorista que voltou de Cuba”. Cabe mencionar que ambas as manchetes, sobre a dançarina e sobre o terrorista, já haviam recebido destaque ao serem focalizadas pela câmera numa das cenas mais ao início do filme, quando Gabriel encontra o pai dormindo debruçado sobre esse jornal. Observa-se que a cena é filmada de dois ângulos: um de frente para a entrada do rapaz no quarto, no qual chama a atenção a manchete sobre a morte do terrorista, e outro do ponto-de vista dele olhando para o pai, com o *close-up* da manchete sobre o caso da dançarina.



Em sua tessitura “intertextual”, *Nunca fomos tão felizes* constrói também relação com o próprio cinema, quando pai e filho vão a uma sessão do filme *Os Inconfidentes*. Essa passagem é rica em significação, a começar pela escolha do filme citado: obra de Joaquim Pedro de Andrade lançada em 1972 que, conforme demonstra a análise de Alcides Ramos

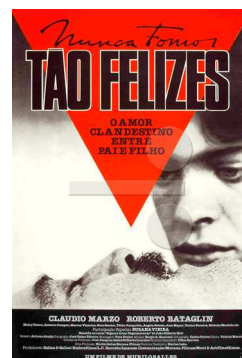
(2002), volta-se para o passado da Inconfidência Mineira para propor uma reflexão sobre a luta da esquerda armada contra a ditadura, tema candente ao momento coetâneo à sua produção. Gabriel, no entanto, não dispõe de meios para apreender esse sentido do filme que assiste. Na conversa que trava com o pai dentro da sala de cinema, ele ainda está pensando que as atividades do pai têm envolvimento com o tráfico de drogas. Para o espectador de *Nunca fomos tão felizes*, no entanto, mesmo para aquele que não conheça *Os Inconfidentes*, o significado é transmitido pelo trecho escolhido para compor a cena e pela forma como ela é filmada. Na sala de exibição, pai e filho conversam, enquanto na tela exibe-se o trecho de *Os Inconfidentes* em que Tiradentes dialoga com José Álvares Maciel sobre os benefícios que trariam a libertação do Brasil da Coroa portuguesa. Os breves silêncios entre as perguntas e respostas na conversa entre pai e filho criam espaços suficientes para permitir a audição do essencial da conversa dos personagens do filme de Joaquim Pedro, como quando Tiradentes afirma: “Os governadores não têm o menor interesse no progresso do Brasil, pelo contrário, eles querem o povo pobre e ignorante porque assim podem nos roubar com mais tranquilidade” e Maciel responde: “O espantoso é que os brasileiros suportem tudo isso com a maior naturalidade!”. E a conversa entre pai e filho se encerra quase que simultaneamente ao início do momento crucial, quando Tiradentes se vira para a câmera, rompendo as convenções ilusionistas, e proclama: “Foi então que me ocorreu a liberdade que esse país poderia ter; e comecei a desejá-la primeiro, para depois cuidar de como se poderia chegar até ela.” A imagem nesse plano de *Nunca fomos tão felizes* é muito interessante: no quadro pai e filho no escuro da sala de cinema, a figura de Tiradentes como foco de luz, falando da luta pela liberdade da nação; pai e filho lado a lado, a luta por liberdade entre eles. Luta que se interpõe entre o pai do filho.



Luta que acaba por matar o pai.²⁶⁸ Em *Nunca fomos tão felizes* a morte do pai é anunciada mais de uma vez. Na cena já mencionada em que Gabriel se depara com o pai inerte sobre o jornal, com a arma a seu lado, pensa-se por alguns instantes que o homem misterioso está morto; a seguir ele se mexe e respira, mas a manchete sobre a morte do terrorista ao lado de sua cabeça permanece como um prenúncio de morte. A citação do trecho final de *Vidas amargas*, com o pai no leito de morte também anuncia o destino do pai de *Nunca fomos tão felizes*. E o próprio cartaz de divulgação do filme já antecipa a imagem de uma das cenas finais.²⁶⁹ Nesse cartaz pode-se perceber um jogo, provavelmente deliberado, com o símbolo da Inconfidência Mineira (adotado na bandeira do Estado de Minas Gerais). Se na cena que cita o filme *Os Inconfidentes* representa-se a luta por liberdade que se interpõe entre pai e filho, no cartaz o triângulo vermelho símbolo daquela luta volta seu vértice contra o pai, como se o matasse.



Bandeira do estado de Minas Gerais



Cartaz de divulgação “Nunca fomos tão felizes”.
Autores: Jair de Souza; Valéria Maslausky;
Liber Matteucci
Fonte: Cinemateca Brasileira

Conforme analisa Alcides Ramos, nos anos mais duros do regime militar, Tiradentes foi ressignificado pelo imaginário da esquerda como o “militante ideal”, aquele que “tendo lutado até a última de suas forças, enfrentou com obstinação os avanços da

²⁶⁸ Conforme observa Ramos em nota de sua análise sobre *Os Inconfidentes* (2002, nota n.150, p.128), em *Nunca fomos tão felizes* o amigo do pai, cuja morte este comenta, chama-se Xavier, estabelecendo-se assim relação com o nome de Tiradentes, Joaquim José da Silva Xavier.

²⁶⁹ A capa do DVD de *Nunca fomos tão felizes* reproduz esse cartaz. No VHS, provavelmente para evitar a antecipação do desfecho do filme, escolheu-se outra cena para a composição da capa, mantendo-se o grafismo ao redor do título, mas perdendo parte de seu efeito pela mudança no imbricamento com a cena.

repressão e, por fim, com o sentimento de que estava cumprindo uma missão, ofereceu sua própria vida em sacrifício pela causa em que acreditava sinceramente” (RAMOS, 2002, p.304).²⁷⁰ Pode-se dizer que *Nunca fomos tão felizes* alude de forma crítica a essa “ética do sacrifício”, em que a luta se impõe sobre questões pessoais ou mesmo compromete a vida do militante. O pai, apesar de declarar e demonstrar amor pelo filho, submete o relacionamento às necessidades e compromissos de sua luta. Assim, pede ao filho paciência, afirmando que a situação complicada é provisória, que futuramente estarão livres para uma vida tranquila. O filme traça um paralelo entre esse sacrifício do militante e o sacrifício do ponto de vista da religião, quando Gabriel recebe uma carta – outro meio de comunicação presente no filme – de um amigo padre, do colégio interno. Essa carta – uma resposta a Gabriel, cuja carta, implícita, não o vimos escrever ou enviar – é lida em voz-over no filme:

Fiquei um pouco preocupado com sua carta. Acho que debes ter mais paciência com o teu pai. Lembre-se da passagem de Jesus no calvário quando ele se sentiu abandonado pelo pai. Na verdade aqueles momentos de sacrifício eram apenas uma preparação para uma outra vida, para um encontro eterno.

Independentemente de todos os meios de comunicação que perpassam o cotidiano de Gabriel, a realidade também se apresenta ao adolescente sem mediações. Seu pai, através de um telefonema, lhe pede que o encontre num restaurante em São Cristóvão, levando uma mala que está no armário do apartamento. De repente, em mais uma cena em que o corte brusco surpreende o espectador, Gabriel está sendo revistado por policiais que o inquirem para saber onde vai, o que faz, quem é seu pai, por que leva a mala, o que ela contém... Escapa de ser preso, provavelmente porque tinha os documentos em ordem e porque a mala continha apenas roupas do pai. Em breve, volta a passar por uma situação de risco iminente quando uma operação policial, com viaturas e helicóptero, realiza um cerco ao prédio de Copacabana onde ele está. Em ambas as ocasiões, a narrativa fílmica demonstra não ter interesse em fornecer maiores esclarecimentos sobre as ocorrências. Na

²⁷⁰ Na interpretação de Ramos, *Os Inconfidentes* não compartilha dessa perspectiva que toma o alferes como “militante ideal”. Segundo ele, apesar de construir um contraponto no qual se sobressai positivamente o “espírito prático”, de homem de ação, de Tiradentes frente à postura “especulativa” dos “intelectuais” conjurados, *Os Inconfidentes* apresenta o alferes como um “herói fracassado que, necessariamente precisa ser deglutido, assimilado e superado”. (RAMOS, 2002, p.320).

primeira, o espectador é surpreendido pela abordagem policial e, ao término da cena, quando Gabriel informa que a mala contém roupas do pai, há um *close-up* de seu rosto e um corte para um novo plano que o mostra já no restaurante, a espera do pai. Assim, nos segundos entre um plano e outro, fica-se na expectativa, pois não se sabe se o conteúdo da mala corresponde ao que declara o rapaz, se ela seria revistada, se ele seria ou não preso; e, com a transição brusca de um espaço a outro, fica-se sem saber realmente como ele foi liberado. Na segunda situação, o som das viaturas e do helicóptero domina a cena enquanto Gabriel – e o espectador – procura compreender o que está acontecendo. Vêm-se, pela janela do apartamento, vários policiais descendo das viaturas e outros se posicionando sobre o topo dos prédios vizinhos. De repente, o pai de Gabriel o chama na cozinha e ordena que ele saia imediatamente do prédio e vá para um hotel em São Cristóvão. O adolescente se recusa a ir, quer ficar com o pai, que o obriga, empurrando-o para fora do apartamento. O rapaz desce e fica sentado na praia em frente ao prédio, observando o resultado da ação policial. Anoitece, as viaturas vão embora e Gabriel volta para o apartamento. O pai ainda está lá e discute com ele por não ter atendido à ordem de ir para o hotel. Mas, afinal, o que aconteceu? Os policiais não sabiam do pai de Gabriel? Estavam à procura de outro morador? O espectador fica sem saber, da mesma forma que os personagens. Por precaução, o pai recomenda ao filho que passe alguns dias no hotel em São Cristóvão, enquanto ele descobre o que aconteceu e avalie se o apartamento ainda é um local seguro.

Nunca fomos tão felizes não acompanha os movimentos do pai. A narrativa é quase toda construída a partir de Gabriel, de sua espera, de suas dúvidas, de sua angústia, de sua expectativa. Não há registro das reuniões políticas, dos “pontos”, das ações armadas de que se supõe que o pai participa. *Nunca fomos tão felizes* não é um filme de ação, mas, essencialmente, um filme de preliminares e de consequências. Há elipses não só de ações banais como também de ações fundamentais. Gabriel compra uma televisão e uma guitarra, mas o ato da compra não é registrado, elas simplesmente aparecem no apartamento; mais adiante o pai critica a compra de tais “porcarias”. Em mais de uma vez encontra-se o pai no apartamento sem que tenha sido exibida sua chegada. Na única vez em que o pai é mostrado para além do ponto de vista do filho, isto é, em suas atividades clandestinas, o

que se vê é apenas um breve encontro com outros companheiros para preparação de armas. Em cena subsequente, enquanto ele telefona para o filho no hotel, avisando que pode voltar ao apartamento porque tudo está “tranquilo”, um de seus companheiros mostrados na cena anterior é repentinamente abordado por agentes da repressão e tem tempo apenas de gritar, antes de ser levado num carro comum: “meu nome é Stuart Cerqueira, sou militante; estou sendo preso pela repressão”, numa tentativa desesperada de se identificar para evitar ser “desaparecido”, o que permite antever o que o espera. Em cenas finais, o pai, depois de ter mandado recado ao filho avisando que iam viajar e ficado um tempo sem dar notícias, é encontrado por Gabriel agonizando no apartamento e o telejornal informa então que um dos “terroristas” que participava da ação de sequestro do embaixador suíço Giovanni Enrico Bucher havia sido ferido.

Essa construção elíptica ao mesmo tempo em que contribui para surpreender e criar ou quebrar expectativas, estimula a reflexão sobre aquilo que está implícito, sobre o que não se mostra ou declara, mas se sugere. Os cortes abruptos, as lacunas, os silêncios, as indicações sutis são elementos na construção de *Nunca fomos tão felizes* que criam um clima apreensivo e angustiante; ao mesmo tempo em que as poucas filmagens externas mostram um mundo que segue sua rotina normalmente. Num encontro entre pai e filho no Pão de Açúcar, avista-se na profundidade de campo um casal com uma criança tirando fotografias; quando Gabriel vai à praia ou conversa com o vendedor de cachorro-quente, a câmera abrange casais namorando, crianças brincando, carros passando... tudo em sua normalidade. As situações dramáticas ocorrem em *Nunca fomos tão felizes* justamente em meio à normalidade, de maneira súbita, sem aviso prévio: tudo estava calmo quando Gabriel foi abordado por policiais; quando se iniciou o cerco ao prédio; quando o militante foi repentinamente levado pelos agentes da repressão e quando o pai apareceu agonizante no apartamento.

A sequência que envolve a morte do pai contém a ironia-síntese de *Nunca fomos tão felizes*. Pouco antes de encontrar o pai moribundo no quarto, Gabriel está na sala onde a televisão veicula uma propaganda oficial do governo: “A verdadeira democracia se constrói com o esforço de cada um para a segurança de todos. Estamos forjando o nosso destino com ordem e progresso. Brasileiros: nunca fomos tão felizes!”. O quadro em que se

inscreve essa propaganda por si só já é emblema da infelicidade: Gabriel sentado, apático, num colchão estendido no chão da sala, completamente desiludido uma vez que o fio de esperança que se acendera com o recado do pai de que iriam viajar havia se apagado logo depois, com a ausência de notícias. O apartamento está sujo e bagunçado. Uma das vidraças quebradas depois que ele, canalizando sua insatisfação, dera um soco no vidro onde havia colado a foto da dona do apartamento e ex-namorada do pai.²⁷¹ A foto está caída ao lado dele no chão, em meio aos cacos da vidraça. O melancólico azul esbranquiçado do céu e do mar domina as vidraças sobre sua cabeça.



A morte do pai é, assim, o desfecho de um lento processo de agonia. A ausência de sangue ou ferimentos visíveis no corpo do pai, bem como o prolongamento de seu estado agônico são elementos que confirmam o caráter simbólico dessa morte antes anunciada. Tão felizes, nunca fomos. É o que dizem os letreiros de encerramento do filme apresentando o título em duas etapas:



Conforme observou o crítico de cinema José Carlos Avellar (1984b), além da indicação de leitura em ordem inversa, há no próprio grafismo da apresentação do título um significado implícito. O “Tão felizes” é grafado com “traços largos e fortes, ângulos duros e regulares, mancha pesada e agressiva que toma conta de quase toda a tela. O ‘Nunca

²⁷¹ Analisar de forma detida a relação de Gabriel com as mulheres – a mãe; a dona do apartamento/ex-namorada do pai; a prostituta – foge aos propósitos do presente trabalho. Inácio Araújo (1984), crítico de cinema, analisa essas relações recorrendo a um referencial psicanalítico.

fomos’, ao contrário surge pequenino e delicado, em letras de traços finos, algo irregulares, como que desenhadas à mão livre”. (AVELLAR, 1984b, p.1). De tal modo que “o tão felizes aparece ali escrito quase como um ordem para ser cumprida” enquanto o “nunca fomos como um rabisco de protesto sobre a letra da lei” (AVELLAR, 1984b, p.1).

Nunca fomos tão felizes é um filme que trabalha com a ressignificação. Da mesma forma que subverte o sentido daquelas propagandas veiculadas pelos meios de comunicação que se dedicavam a transmitir a imagem de um Brasil próspero, tranquilo e feliz, transforma signos do “milagre econômico” e da “modernidade”, como a televisão e a guitarra elétrica, em signos de frustração e de apatia, tanto quanto faz do belo e amplo apartamento em frente ao mar de Copacabana símbolo da tristeza e da solidão.

É interessante notar que *Nunca fomos tão felizes* é perpassado por diversos elementos de referência a uma cultura que se “modernizava” e incorporava elementos internacionais, afastando-se de sua tradicional matriz nacional-popular. Não somente a guitarra comprada por Gabriel simboliza essa questão. As músicas diegéticas do filme – no rádio, nas apresentações exibidas pela televisão, na boate – são estrangeiras e em sua maioria norte-americanas. E extradiegeticamente o filme mobiliza apenas uma trilha instrumental, ou seja, não se houve nenhuma canção identificável como nacional. O luminoso de neon do hotel localizado em frente ao apartamento de Gabriel – “Hotel Califórnia” – faz parte da composição de várias cenas do filme, muitas vezes irradiando sua intermitente luz vermelha sobre os personagens. O hotel em São Cristóvão onde Gabriel fica provisoriamente hospedado, embora simples, ganha também um letreiro em neon que compõe o quadro de uma das cenas. A barraquinha de cachorro-quente na praia, cujo proprietário é um típico representante do “povo brasileiro”, é denominada “Jonn’s”. Ademais, há a boate “Twist”, onde a iluminação fortemente artificial, o brilho e as músicas estrangeiras compõem a antítese do que é tradicionalmente considerado nacional-popular. A propósito, chama a atenção o contraste estabelecido com a inserção da primeira visita de Gabriel à boate como cena subsequente à cena do cinema anteriormente mencionada, que contém a citação do trecho de *Os Inconfidentes*. A transição de uma cena para outra se dá, mais uma vez, com um corte abrupto: mal Tiradentes termina sua fala a respeito da

liberdade do país, é sucedido por imagens da casa noturna onde mulheres se despem ao som de uma versão de *Light my fire* (The Doors, 1967) sob forte iluminação em tom vermelho.



Pode-se considerar que alguns desses elementos de referência a uma cultura “moderna” e “americanizada” têm mais relação com o contexto de produção do filme, os anos 1980, e com o final dos anos 1970, do que com o início dos anos 1970 que é o período em que se situa a trama. Na verdade *Nunca fomos tão felizes* não estabelece explicitamente o ano em que a trama se desenrola. A passagem do tempo é pontuada por legendas indicando dia e mês, bem como dia da semana, mas nunca o ano. A referência mais concreta com relação ao ano é fornecida indiretamente por meio da notícia do sequestro do embaixador suíço Giovanni Enrico Bucher – fato que sabemos ser datado de 7 de dezembro de 1970 — que é transmitida pela televisão enquanto o pai está agonizando. De acordo com a legenda que antecede à cena, a morte do pai ocorre numa “Terça-feira, 8 de dezembro”. O calendário do ano de 1970 confirma a correspondência aos dias da semana apresentados no filme²⁷² e o presumido trecho da novela *Irmãos coragem* citado colabora para situar a trama nesse ano. No entanto, elementos presentes na diegese destoam dessa data. O filme *Os Inconfidentes* é de 1972. A canção *Rock the boat*, do grupo “Hues Corporation”, exibida em apresentação televisiva, é de 1974. As revistas *Veja* que aparecem em uma das cenas, encontradas por Gabriel em uma caixa no apartamento, têm duas de suas capas correspondentes ao ano de 1970 – “Em quem os jovens votaram?”, de 18 de novembro e a anteriormente mencionada “Revolução das comunicações”, de 04 de novembro – mas outra, “O encontro de Pequim”, é de 23 de fevereiro de 1972.²⁷³ Por sua vez, a citada mensagem de encerramento da programação diária da TV Globo, “Fique agora

²⁷² Cf. Calendário do ano 1970 disponível em: <<http://kalender-365.de/calendario-pt.php?yy=1970>>. Consulta em: 20 nov.2010.

²⁷³ Cf. “Arquivo de capas” no portal da Revista *Veja*, disponível em: <<http://veja.abril.com.br/busca/resultado-capas.shtml?Vyear=1970>> e <<http://veja.abril.com.br/busca/resultado-capas.shtml?Vyear=1972#>>>. Acesso em: 20 nov.2010.

na tranquilidade de seu lar...”, esteve no ar, segundo fontes não-oficiais, entre 1976 e 1981²⁷⁴.

Tais divergências quanto ao estabelecimento de datas não nos parecem resultado do descuido da produção do filme, mas de uma intenção de apreender de maneira ampla o período. Diferentemente de muitos filmes sobre a ditadura militar que têm início com letreiros introdutórios que de antemão caracterizam o contexto histórico e circunscrevem a trama em determinado(s) ano(s), *Nunca fomos tão felizes* vai apresentando o contexto histórico de maneira paulatina e lacunar. Assim, um espectador que não tenha lido nada sobre o filme demora algum tempo para situar a trama na época do regime militar e, para isso, precisa captar indícios esparsos e, antes e acima de tudo, sentir o “clima” da época. Percebe-se que o filme não tem pretensões de ser um filme histórico em sentido tradicional, prezando pela reconstituição de época, com figurinos e cenários típicos. Ao contrário, apresenta-se mais como uma interpretação “simbólica”, uma síntese “artística” do período. De tal forma, os elementos de referencial histórico estão presentes não para precisar datas ou conferir ao filme a legitimidade de uma “janela para o passado”, mas por seu significado. É assim que pode ser apreendida a citação de *Os Inconfidentes* ou a mensagem de encerramento da programação da TV Globo, e outros detalhes com os quais o filme é construído.

Nunca fomos tão felizes é um filme que se contrói fundamentalmente pela imagem e esse aspecto foi especialmente saudado pela crítica à época de seu lançamento, conforme veremos no próximo tópico. Por ora, cabe observar que a construção fílmica de *Nunca fomos tão felizes* não só é pautada essencialmente no âmbito visual, como também carrega muitas imagens dentro de sua própria imagem fílmica. Além de imagens televisivas e das imagens de *Os Inconfidentes*, ganham destaque no filme de Murilo Salles fotografias e imagens refletidas em espelhos. Logo no início de sua “estadia” no apartamento, Gabriel vasculha os armários e se depara, surpreso, com sua própria imagem refletida no espelho – já um prenúncio de que não teria outra companhia senão a de si próprio. Os espelhos fazendo o “duplo” de Gabriel estarão presentes em várias outras cenas no apartamento e o

²⁷⁴ Cf. “‘Até amanhã (1979)’ – Encerramento da Rede Globo”. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=XFMNbCB36nI>>. Acesso em: 20 nov.2010.

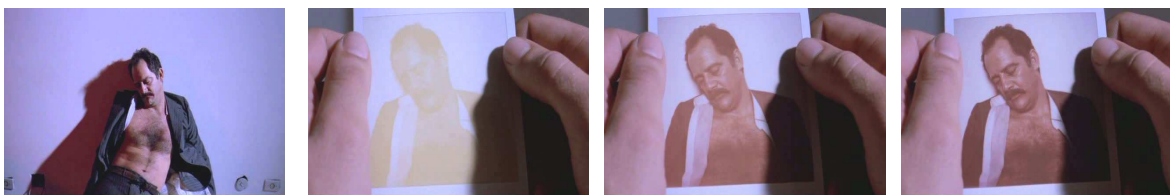
televisor refletirá também a imagem do rapaz. Ademais, as cenas na boate são, “naturalmente”, marcadas por espelhos que atuam na multiplicação do potencial voyeurístico.



Quanto às fotografias, desde o início percebe-se que elas desempenharão papel importante no filme. Ao arrumar as malas após receber o aviso de que seu pai veio lhe buscar no internato, Gabriel mostra para o amigo padre um retrato. A imagem de um bebê nos braços de uma mulher que o segura com ternura fica por vários segundos na tela em primeiro plano, dominando todo o quadro, antes mesmo da fala que a identifica como sendo de Gabriel e sua falecida mãe. A seguir, indagado pelo amigo sobre alguma foto de seu pai, o rapaz responde: “Não tenho nenhum retrato com o meu pai”. Depois, no apartamento em Copacabana, Gabriel encontra um porta-retrato com outra fotografia: uma mulher de maiô, posando na beira de uma piscina. Mais adiante esclarece-se que se trata de Leonor, dona do apartamento, que havia sido, em outros tempos, namorada do pai. Enciumado, o adolescente substitui no porta-retrato a fotografia de Leonor por aquela em que ele está nos braços da mãe, mas, de algum modo atraído pela figura da ex-namorada do pai, fixa-a na vidraça do apartamento, e a imagem da mulher fica como que solta no mar azul. Ambas as fotografias estarão presentes em diversas cenas ao longo do filme. Nota-se que a fotografia da mãe é bem menor do que o porta-retrato em que é colocada, e isso transmite uma incerta sensação de desconforto e desamparo: falta algo para preencher o espaço vazio; pequena demais para preencher o porta-retrato, a figura da mãe é também pequena demais para amparar o filho naquele momento.



A falta de uma fotografia do pai é um dos elementos a marcar a distância entre Gabriel e a figura paterna. O pai é alguém que ele não conhece, e que não tem meios para conhecer pois não tem dele nem ao menos uma carta, um retrato ou qualquer objeto que o represente. Ter uma fotografia do pai é uma possibilidade, ainda que ilusória, de tê-lo perto de si ou ao menos de ter um indício de que ele existe ou existiu.²⁷⁵ É por isso que o rosto sempre triste de Gabriel esboça um discreto sorriso ao ver a foto do pai no passaporte, quando vai arrumar as malas após receber o recado de que iriam viajar. Exprime nesse momento a satisfação íntima de saber que o pai é algo concreto e que há a possibilidade de estarem juntos no futuro. Quando o pai morre, Gabriel, com dificuldade, o coloca na posição sentado para fotografá-lo. Enquanto vai buscar a máquina fotográfica, essa imagem final do pai fica na tela por longos 25 segundos, sob uma música instrumental angustiante; a luz vermelha intermitente do letreiro do Hotel Califórnia ilumina lateralmente seu corpo; a luz do corredor do apartamento projeta sua sombra na parede. Gabriel faz a foto e a imagem *Polaroid* vai se formando aos poucos na tela, em primeiro plano. Aquele homem, figura misteriosa e fugidia, parece estar finalmente apreendido. Depois de ficar por algum tempo sentado no banco do calçadão, Gabriel se levanta; mostra silenciosamente a foto para o vendedor de cachorro-quente; guarda a foto no bolso e diz apenas o fundamental: “Meu pai”. E o filme encerra-se com os letreiros: Tão felizes, nunca fomos.



Nunca fomos tão felizes foi baseado no conto de João Gilberto Noll *Alguma coisa urgentemente*, publicado pela primeira vez em 1980, no livro *O cego e a dançarina*, e mais

²⁷⁵ Não adentraremos aqui na discussão acerca da complexa relação entre o real e a imagem. Interessa-nos aqui analisar a maneira pela qual essa relação estabelece-se no filme, para o personagem. Sobre a discussão ver, por exemplo, Menezes (1996, 2004).

recentemente selecionado por Ítalo Moriconi para a coletânea *Os cem melhores contos brasileiros do século* (2000). Mantendo a essência, Murilo Salles, em parceria com Jorge Durán – de *A cor do seu destino* – e Alcione Araújo, realizou várias modificações, supressões e inserções em sua adaptação cinematográfica do conto.²⁷⁶ Um dos pontos modificados pelo filme é o final, não o desfecho propriamente, mas a cena final. O conto de Noll termina com o adolescente – que é também o narrador, anônimo – parado diante do pai morto, pensando que “precisava fazer alguma coisa urgentemente” (NOLL, 2000, p.422). Em *Nunca fomos tão felizes*, Gabriel faz algo: registra em fotografia a imagem do pai e a mostra para o vendedor de cachorro-quente. Mas que significado tem sua ação? Poderia se interpretar que a fotografia confere existência ao pai e instaura a possibilidade de memória. Mas se essa fotografia apenas pode atualizar a imagem de um morto, como impregná-la de significado? Ademais, como instaurar a memória de alguém que não se conhece?

Nesse sentido, concordamos com as considerações de João Gilberto Noll a respeito do significado compartilhado pelo seu conto e pelo filme de Murilo Salles:

Onde estaria o nervo comum entre o filme de Murilo Salles (*Nunca fomos tão felizes*) e o meu conto (*Alguma coisa urgentemente*)? Acho que na sensação de orfandade que ambos me inspiram. Esta a herança histórica daquele filho da classe média brasileira mais esclarecida, lá pelos inícios dos anos 70. Sem instrumentos para captar o sentido da interditada ação paterna. Portanto, sem origem e passado. Com o presente lhe oferecendo um cadáver, um apartamento que não é seu, e um avulso interlocutor na praia. Este é Gabriel, complementamente desaparelhado para a Cidade e a vida, sem vislumbre de qualquer futuro. (NOLL apud JOSÉ, 1984, p.16).

Cabe recuperar aqui, desse filme de supremacia de imagens, um diálogo, o último diálogo presencial entre pai e filho²⁷⁷, ocorrido após o cerco policial. Essa conversa se inicia nos mesmos termos das anteriores – o filho querendo explicações, o pai impedido de

²⁷⁶ Como por exemplo: no conto a mãe abandonou a família, enquanto no filme ela faleceu; no conto o desencontro entre pai e filho no apartamento em Copacabana demora mais de sete meses e no filme menos de 20 dias; no conto o rapaz se prostitui por dinheiro, no filme Gabriel gasta com a prostituta; no filme não há, como no conto, o registro da convivência com o pai antes da prisão e do internato; no texto literário o adolescente frequenta a escola e tem alguns amigos e amigas, além do vendedor de cachorro-quente, na obra fílmica só lhe resta o vendedor de cachorro-quente.

²⁷⁷ Depois deste diálogo ocorre um breve contato telefônico, quando o pai informa ao filho que ele pode sair do hotel e voltar para o apartamento. O próximo encontro entre os dois é quando o pai está agonizando.

fornecê-las por questões de segurança – mas vai além e suscita reflexões que extrapolam a relação pai-filho.

Pai: Filho, entenda, se eu fui te buscar naquele colégio é porque eu te queria perto de mim!

[...]

Filho: Por que você não me conta as coisas direito?

Pai: Eu não posso, e não devo, isso faz parte do meu trabalho. Filho, você mistura as coisas; você confunde as dificuldades que o meu trabalho impõe, com o carinho que eu sinto por você. Já te disse: se eu fui te buscar é porque eu queria que você me conhecesse.

Filho: Você me perguntou se eu queria vir? Se eu queria ficar no meio dessa confusão toda sem saber o que tava acontecendo?

Pai: Você tem razão... Eu não perguntei se você queria vir comigo. Pensei que tudo ia ser mais fácil. Agora estou num momento muito delicado e te coloquei no meio dele sem te perguntar se você queria... Mas eu planejei tudo, com muito cuidado, mas às vezes as coisas tomam rumos inesperados... Mas sabe, a gente tinha que se encontrar algum dia, e falar... talvez não fosse no meio dessa confusão toda, mas tinha que ser em algum momento, senão você ia ficar sempre achando que eu te larguei à toa, sem ter uma razão. Agora pelo menos você sabe que o teu pai tem essa vida complicada, e um dia a gente ainda vai poder falar muito sobre isso tudo...

[O filho, imóvel e em silêncio, apenas olha para o pai que continua] Filho, não estou escondendo nada pra te enganar! É porque eu tenho um motivo muito forte pra isso, acredite. Agora eu queria muito que você continuasse nessa luta comigo, você topa?

Filho: Pai... você é um terrorista?

Pai: Terrorista...

Filho: É... se lembra da notícia do jornal, do seu amigo morto...

O pai responde apenas com um olhar de profundo pesar, que permanece por alguns instantes na tela até o filho decidir que vai para o hotel e ficará aguardando novo contato.

Esse diálogo é um diálogo-síntese. O pai, por amor, quis trazer o filho para perto de si, tirando-o do internato onde ele vivia alienado; autoritário, não perguntou se esse era o desejo do filho. Planejou tudo cuidadosamente, mas o desenrolar dos acontecimentos fugiu do seu controle. De tal modo que o filho ficou colocado “no meio dessa confusão toda”, perplexo, sem entender as atividades do pai, oprimido pelo medo e insegurança constantes, em meio a um conflito do qual não participa. O pai pergunta ao filho se ele aceita aderir à luta. Mas que luta? O filho não compreende que luta seja essa. Como saber? O pai não trava com ele uma comunicação direta, suas atividades são clandestinas, os meios de comunicação o apresentam simplesmente como terrorista. Nesse síntese, pode-se ler, quase

sem adaptações, esquerda armada no lugar de pai; povo no lugar de filho. Pai e filho; esquerda armada e povo. Relações truncadas: pelas circunstâncias de repressão ditatorial; pela postura do pai; pelas distorções dos meios de comunicação.

Resta ao pai a dor profunda de saber que aquele que ama não o conhece.



6.2.2 *Nunca fomos tão felizes*: apreciações diversas, num ano especial

Dentre os filmes que tematizam a ditadura militar, *Nunca fomos tão felizes* foi um dos mais bem recebidos pela crítica, conquistando prestígio no Brasil e no exterior. Recebeu em 1984, ano de seu lançamento, vários prêmios: “Leopardo de Bronze” no 37º Festival de Locarno na Suíça²⁷⁸; melhor filme pelo júri da crítica, melhor roteiro e melhor fotografia no 12º Festival de Cinema de Gramado; melhor filme pelo júri oficial e pelo júri popular, melhor roteiro e melhor montagem no 17º Festival de Brasília. Participou ainda da “Quinzena dos realizadores” no Festival de Cannes de 1984, ao lado de *Memórias do*

²⁷⁸ Uma curiosidade: de acordo com José Carlos Avellar (1984b), no Festival de Locarno *Nunca fomos tão felizes* foi assistido pelo embaixador suíço Giovanni Enrico Bucher, cujo sequestro faz parte da trama do filme. Bucher teria declarado para o boletim do festival que “se sentiu especialmente emocionado com o personagem do filho, com a atmosfera nervosa e com algumas imagens da praia e do céu azul brilhante”. Cf. AVELLAR, 1984b, p.2.

cárcere de Nelson Pereira dos Santos²⁷⁹, e foi exibido em outras mostras nacionais como a do *British Film Institute* em Londres, em 1985.²⁸⁰

Nunca fomos tão felizes foi o primeiro longa-metragem realizado pelo cineasta Murilo Salles, reconhecido até então pelo trabalho na direção de fotografia de filmes de sucesso comercial como *Dona flor e seus dois maridos* (Bruno Barreto, 1976) e de filmes premiados pela fotografia, como *Cabaret Mineiro* (Carlos Alberto Prates, 1980); *Eu Te Amo* (Arnaldo Jabor, 1981) e *Tabu* (Júlio Bressane, 1982).²⁸¹ E, conforme apontamos no tópico anterior, o aspecto que ganhou destaque na avaliação da crítica foi a forma pela qual o filme se expressava por meio da imagem mais do que da palavra.

O crítico Bernardo Carvalho (1984a) assim ressaltou as qualidades imagéticas de *Nunca fomos tão felizes*:

Uma imagem que é música, que pode ser "ouvida" de várias maneiras, em vários lugares, por muitas vezes. Uma música suave e extremamente melódica. As ações mais corriqueiras e microscópicas, quando registradas pelos movimentos dessa imagem, ganham força e brilho gigantescos. Um filme sutil e moderno. Um filme singular. Um grande filme. (CARVALHO, 1984a).

Edmar Pereira (1984a) teceu considerações em sentido semelhante, avaliando o filme como “um exemplar exercício de cinema” no qual “tudo existe a partir da imagem” (PEREIRA, 1984a, p.20). Mário Sérgio Conti (1984) afirmou que *Nunca fomos tão felizes* “tira sua força mais das imagens que apresenta do que da história que relata” (CONTI,

²⁷⁹ Ismail Xavier (1985) e Tânia Nunes Davi (2007) sugerem que há em *Memórias do cárcere* uma relação implícita entre a ditadura Vargas representada em sua história – baseada na obra homônima de Graciliano Ramos – e a ditadura militar que estava se encerrando no contexto de sua produção e lançamento. Sem dúvida o filme permite essa leitura, mas optamos por não incluí-lo em nossa lista de filmes que tematizam a ditadura militar, uma vez que sua trama se situa em outro contexto histórico e não sugere diretamente relação com o contexto da ditadura militar, não apresentando intenção alegórica explícita como *Tensão no Rio* e *Tanga* que criam países imaginários trazendo, por exemplo, personagens militares ligados à tortura. *Memórias do cárcere* coloca questões que ultrapassam não só o tempo histórico que representa, mas também o tempo histórico em que foi lançado, como a relação intelectual-povo; a resistência ao poder autoritário e as condições de vida na prisão. Embora correlações possam ser traçadas com relação ao regime militar, se o incluíssemos abríamos precedentes para a inclusão de uma miríade de outros filmes nos quais podemos buscar esse tipo de correlação.

²⁸⁰ Informações obtidas em *Nunca fomos tão felizes* na base de dados “Filmografia Brasileira” da *Cinemateca Brasileira*. Disponível em: <<http://www.cinemateca.com.br/>>. Acesso em: 20 jan. 2011. E em “*Nunca fomos tão felizes*: prêmios & festivais”, no site do cineasta Murilo Salles: <http://www.murilosalles.com/film/f_film.htm> Acesso em: 20 jan.2011.

²⁸¹ Sobre a filmografia e premiações de Murilo Salles ver, por exemplo, Angela José (1984). E o site do próprio cineasta: <<http://www.murilosalles.com/>>.

1984) e Ely Azeredo (1984) asseverou que o filme “se dirige aos espectadores que procuram no cinema um relacionamento mais ativo com as imagens” (AZEREDO, 1984). José Carlos Avellar (1984a), em sua crítica intitulada *A fotografia como personagem*, argumentou que a forma pela qual as imagens do filme se apresentam, sendo ao mesmo tempo fragmentos independentes e parte de um todo, dizem muito sobre a história que o filme conta e o contexto histórico que representa:

Cada coisa acabada em si se relaciona com outra coisa acabada em si. [...] Vemos o filme mais ou menos como Gabriel vê as coisas [...] Fragmentos aparentemente desligados entre si. [...] E ao mesmo tempo vemos esta coisa fragmentada como uma narração linear contínua, compreendemos a fragmentação não como uma falha de construção mas sim como um artifício de composição, como uma forma de revelar algo que é essencial ao contexto (o Rio de Janeiro no início dos anos 70, pouco antes do sequestro de um embaixador) e à aventura (um pai apanha o filho no colégio e se prepara para deixar o país). A narração segue contínua porque ao ver os fragmentos o espectador vê também o princípio usado para fragmentar a ação. Vê a ação fotografada e vê também a fotografia. Ou mais exatamente, vê a fotografia (que aqui aparece em primeiro lugar) e vê também a ação fotografada. (AVELLAR, 1984a, p.23)

O próprio diretor endossou as interpretações dos críticos ao afirmar: “O *Nunca fomos tão felizes* é uma homenagem à imagem, é um filme que acredita basicamente na imagem, se as pessoas não entrarem numa de querer perceber a história do filme através da imagem não vão entender o filme”. (SALLES, 1988, p.10).

Se, por um lado, houve unanimidade quanto à importância das imagens em *Nunca fomos tão felizes*, por outro, transpareceram nos comentários diferenças de cunho político-ideológico.

Pola Vartuck (1984), no jornal *O Estado de S.Paulo*, considerou que a abordagem do período da ditadura militar realizada por *Nunca fomos tão felizes* era original com relação a outros filmes até então realizados, argumentando que :

[...] os raros filmes que abordaram aquele negro período continuaram a tratar o terrorista como herói. *Nunca fomos tão felizes*, de Murilo Salles, inaugura uma outra vertente. O filme não tem heróis ou vilões. Embora o clima de opressão daqueles anos, de medo de falar, de impossibilidade de compreender o que se passa por trás dos bastidores esteja presente, o discurso político direto está ausente, substituído pelo discurso cinematográfico, isto é, pelas imagens, pela força dos sentimentos. (VARTUCK, 1984, p.24).

Essa suposta ausência de um discurso político ou de um tom de denúncia em *Nunca fomos tão felizes* também foi valorizada por Mário Sérgio Conti (1984) que, na revista *Veja*, afirmou: “o filme não se preocupa em fornecer receitas de atuação política, denunciar a tortura ou lamentar o destino de um punhado de jovens que quiseram consertar o Brasil distribuindo rajadas de metralhadora” (CONTI, 1984). E procurou dissociar o filme do contexto histórico-político subjacente:

Exceto na parte política, claramente datada, os problemas abordados em *Nunca fomos tão felizes* são atuais, pois para muitas famílias a televisão continua a ser uma espécie de babá eletrônica, e as dificuldades enfrentadas por Gabriel são as mesmas de qualquer jovem com pais que se dedicam de corpo e alma a uma causa ou profissão. (CONTI, 1984).

Já Inácio Araújo (1984), na *Filme Cultura*²⁸², valorizou a não heroicização dos guerrilheiros, mas por outra via, com outro sentido. Depois de mobilizar um referencial psicanalítico para analisar a morte simbólica do pai, argumentou que o filme interliga-se também com o âmbito político, possibilitando refletir sobre a relação da sociedade com a luta armada de oposição ao regime militar: “[...] É como se dissesse: ‘nós que por qualquer razão não resistimos e não lutamos, também não morremos. Somos seus filhos, co-responsáveis por suas mortes; nós também os matamos’” (ARAÚJO, 1984, p.89). Segundo ele:

[...] parece clara a intenção do filme em desmitificar os sentimentos que experimentamos pela resistência armada ao sistema político instaurado no Brasil a partir de 64. É a essa sutil – porém enraizada – deformação da História que se dirige o discurso do filme, ao reconstituir o processo pelo qual tendemos a dissimular o sentimento de perpetração do crime e, ao mesmo tempo, passamos a atribuir àqueles que “matamos” virtudes quase sobrenaturais. (ARAÚJO, 1984, p.89).

José Carlos Avellar (1984b) em uma segunda crítica que teceu sobre o filme para o *Jornal do Brasil*, novamente enfatizou a relação entre a forma do filme e seu conteúdo.

²⁸² *Filme Cultura* foi uma revista voltada especialmente para o cinema brasileiro publicada primeiro pelo INC e depois pela Embrafilme. Circulou durante os anos de 1965 a 1988, quando parou de ser publicada em decorrência da crise e posterior extinção da Embrafilme. Desde abril de 2010 voltou a ser publicada e suas edições antigas foram disponibilizadas *on-line* no portal: <<http://www.filmecultura.com.br>>. Acesso em: 20 jan.2011.

Para ele, a maneira como os planos são construídos e montados, de forma fragmentada, mas que sugere um todo – como em uma cena do início do filme em que Gabriel joga bola contra uma parede, mas nunca aparece inteiro na imagem que mostra separadamente seu pé, a bola, a parede e sua cabeça acompanhando os movimentos – fustiga o espectador a apreender o que está oculto ou sugerido e leva-o a observar não só o que está no centro, mas à direita e à esquerda do quadro e, nesse processo, pode levá-lo a refletir também sobre a história do país. Em suas palavras:

Cada imagem é percebida como aquilo que ela efetivamente é e mais como um estímulo para se imaginar (conhecer, sentir e analisar) o espaço em volta. [...] Quando o espectador sai do filme sai mesmo é com vontade de discutir esse pedaço tão pouco discutido ainda de nossa história recente, com vontade de reexaminar os sequestros, a guerrilha urbana e tudo o que deu enquanto a televisão crescia, a música começava a ganhar um som mais elétrico, e a ordem dizia que vivíamos em progresso e mais felizes do que nunca. Mas na verdade todas essas questões são levantadas na forma de construção, numa detalhada composição cinematográfica [...] (AVELLAR, 1984b, p.2).

Percebem-se já no vocabulário as diferenças de perspectiva entre os quatro críticos citados. Enquanto Araújo (1984) fala de “resistência armada” e Avellar (1984b) em “guerrilha urbana”; Vartuck (1984) refere-se a “terrorista” e Conti (1984) fala de um “punhado de jovens que quiseram consertar o Brasil distribuindo rajadas de metralhadora”. As diferenças prosseguem na análise que fazem do filme. Enquanto Conti (1984) e Vartuck (1984) valorizam a ausência de discurso político em *Nunca fomos tão felizes*; Avellar (1984b) e Araújo (1984) colocam em relevo os caminhos singulares que o filme traçou para tratar do político.

Outro crítico, Bernardo Carvalho (1984b), teceu uma interpretação diferente sobre *Nunca fomos tão felizes*, ou, mais precisamente, recusou as interpretações que se apresentavam sobre o filme:

As interpretações já começam a se esboçar. Triste necessidade, essa nossa. [...] *Nunca fomos tão felizes* começa a ser cimentado – triste sina – como metáfora do Brasil dos anos da repressão. Tubo bem, isso é até possível (vale tudo nesses lados ocidentais). Só que, aqui, esse eterno retorno em busca de um mesmo graal da cultura brasileira recente não tem outra realidade senão esconder o que este filme tem de verdadeiramente significativo, o lugar que ocupa na situação estética do cinema brasileiro atual. (Carvalho, 1984b, p.1).

Ao longo de sua relativamente extensa crítica publicada no caderno *Folhetim* do jornal *Folha de S.Paulo*, Bernardo Carvalho (1984b) prossegue criticando as interpretações que insistem em buscar um sentido alegórico no filme de Murilo Salles. Segundo ele, “a alegoria se transformou numa das principais camisas-de-força” para o cinema brasileiro; “um mecanismo que acabou se tornando patológico, a tal ponto que, no momento em que um filme parece quebrar essa limitação ideológica, tudo no aparelho ao redor (viciado pela prática dos anos) continua puxando-o para o mesmo terreno significativo” (Carvalho, 1984b, p.1). Ele defende, então, que “*Nunca fomos tão felizes* é um filme sobre o vazio”. (Carvalho, 1984b, p.1). Mas não se refere a um vazio existencial ou político e sim ao vazio como a ausência de significado, valorizando as imagens pelas imagens, destituídas de seu referente: “As imagens se remetem umas às outras, não dentro de um espaço fechado, mas aéreo, amplo (o mar, o horizonte, as janelas abertas); elas se sucedem como tomadas de ar, reincidindo umas sobre as outras num espaço aberto onde não existe nada além delas mesmas.” (Carvalho, 1984b, p.1). Para ele, não interessa o contexto sócio-histórico subjacente ao filme: “Se o pai é terrorista, traficante de tóxicos, ou o que quer que seja, isso pouco importa. Esse conhecimento não é mais possível (imagem sobre imagem). Tudo, no final das contas, pode ser apenas a produção imaginária do adolescente.” (Carvalho, 1984b, p.1). É com essa interpretação, digamos, “pós-moderna” que ele defende o filme de Murilo Salles como inaugurador de uma nova possibilidade estética:

[...] uma nova condição, uma saída, que é colocada concretamente dentro do próprio cinema brasileiro e que, subitamente, começa a ser boicotada pelas leituras que insistem em remetê-la ao que lhe é anterior e completamente oposto. Uma nova condição, sim. Uma sensibilidade delicada. Perdidos no espaço da tela de cinema, nós (espectadores) e os personagens, sem identidades reconhecíveis, nos encontramos numa experiência estritamente cinematográfica. (Carvalho, 1984b, p.1)

O diretor Murilo Salles, entretanto, autorizou as interpretações que buscaram a dimensão histórico-política de seu filme. Em entrevista a Albert Cervoni da revista francesa *Cinéma*, na ocasião da participação de *Nunca fomos tão felizes* no Festival de Cannes, afirmou:

Eu quis significar por esse cenário o isolamento que nós vivíamos no Brasil depois do golpe de estado. O contato com o exterior passa unicamente pela televisão. É exatamente assim que se passava para muitos no Brasil. A ideologia da ditadura militar penetrou sobretudo graças à televisão e é esta ideologia que, querendo condenar a oposição sob o termo de terrorismo, fecundou a extensão da noção de terrorismo mesmo sobre as pessoas que não tinham nenhum temperamento terrorista. (SALLES apud CERVONI, 1984, p.37, tradução nossa).

E à *Filme Cultura* o cineasta esclareceu sobre o que o motivou a realizar esse filme, fazendo referência à sua própria vivência:

Eu tinha que fazer um filme sobre esse *bode* da minha geração. Vivenciei isso muito intensamente. Não havia jeito, tinha que começar por ele. A minha pós-adolescência, o meu início de maturidade foi muito violento e impressionante. A juventude, hoje, não tem a menor dimensão do que era ter 19 anos em 1970, ter 20 anos em 1971. Isso eu queria passar no meu primeiro filme, até para encarar esse Brasil de Nova República. E a ótica do pai e do filho me foi dada pelo conto. (Salles, 1988, p.12).

Antes de ser avaliado pelos críticos de cinema, *Nunca fomos tão felizes* passou pela análise da Censura. No contexto de abertura política, a maneira pela qual o filme retratou o regime militar aparentemente não foi considerada muito nociva pelos censores que se mostraram mais preocupados com as cenas de sexo entre Gabriel e uma prostituta. O Parecer n.2794/84 entendeu que no filme “prevalecem atitudes negativas, contudo sem forte poder de persuasão, dependendo do universo de cada um” e esclareceu que “o aspecto político quanto à ação terrorista aparece na forma de noticiários em televisão, jornais, venda clandestina de armas, prisão, ferimento grave, sem impacto de violência, e, fina ironia quanto a um período governamental, inexistindo outros aspectos mais agravantes”. O Parecer n.2793/84 afirmou que o filme “retrata uma situação que tem como pano de fundo a época em que os sequestros e outros atos de terrorismo eram uma constante no país, embora não haja um aprofundamento do enredo quanto a isso.” E considerou que a mensagem transmitida era positiva: “O que é realçado é o desencontro entre pai e filho e a insistência deste em ter um melhor relacionamento com aquele, ficando, assim, patente que o ideal é o perfeito entrosamento entre as pessoas de uma família”. O Parecer n.2795/84 igualmente apontou que a “estória delineia um contexto político, do terrorismo e repressão do final da década de 60 e início da seguinte”, contudo, “sem esmiuçar a realidade da época”. Todos os

pareceres descreveram as cenas de nudez e relacionamento sexual, as quais foram utilizadas como “justificativa de impropriedade” para a indicação de liberação do filme somente para maiores de dezoito anos. Entretanto, não foram sugeridos cortes e o filme foi, então, liberado na íntegra, ao público adulto, para exibição nos cinemas brasileiros e considerado livre para exportação, por meio do Certificado A-14194 de 04 de maio de 1984.²⁸³ Contudo, no que se refere à autorização para exibição na televisão, em 1988, o filme só foi liberado com horário restrito – após 22 horas – e com exigência de supressão dos “termos chulos da trilha sonora” e de trechos relacionados à nudez e relacionamento sexual – Gabriel deveria aparecer apenas pagando a prostituta.²⁸⁴

Conforme explica Leonor Souza Pinto (2006), é equivocado pensar que a censura deixou de existir a partir da “distensão” do regime militar promovida pelo governo Geisel. A censura aos espetáculos e diversões públicas atravessou os governos Geisel e Figueiredo e só foi oficialmente abolida em 1988, com a promulgação da nova Constituição, de 5 de outubro de 1988, e a substituição da Divisão de Censura Federal pelo Departamento de Classificação Indicativa. No contexto da “abertura”, a censura passou a voltar-se mais fortemente para o cerceamento da exibição dos filmes na televisão – responsável pela difusão de conteúdo a um número massivo de espectadores – e ficaram mais brandos os cortes aos filmes a serem exibidos no cinema, cujo público declinava.

É importante considerar também que, ao lado da censura política, figurava a censura de cunho moral que, conforme explica William Martins (2009), era o principal canal de interlocução entre a sociedade civil e o regime militar, sendo o argumento central no discurso da DCDP para legitimar sua atuação. *Memórias do cárcere*, filme contemporâneo a *Nunca fomos tão felizes*, conseguiu, ao apelar ao CSC, a diminuição da restrição etária de maiores de 18 anos para maiores de 16 anos, mas com a condição de se “intensificar a penumbra na cena de relação física homossexual entre os dois presos” e suprimirem-se as palavras proferidas durante essa cena.²⁸⁵

²⁸³ Todos os documentos citados encontram-se disponíveis no portal “Memória da Censura no Cinema Brasileiro (1964-1988)”. Disponível em: <<http://www.memoriacinebr.com.br/>>. Acesso em: 06 jan.2011.

²⁸⁴ Cf. Parecer 168/88 de 30 junho de 1988 e Certificado A-14194 de 11 de julho de 1984. Disponíveis em: <<http://www.memoriacinebr.com.br/>>. Acesso em: 06 jan.2010.

²⁸⁵ Cf. Lista de cortes n.471/84. Disponível em: <<http://www.memoriacinebr.com.br/>>. Acesso em: 06 jan.2010. Sobre o processo de censura de *Memórias do cárcere* ver também Leonor Pinto (2001, p. 431-433).

Se no caso de *Nunca fomos tão felizes* e *Memórias do cárcere* a censura moral foi preponderante, outros filmes lançados no mesmo ano sofreram diretamente censura política. É o caso de *Em nome da segurança nacional* que, conforme explicamos no capítulo 3, foi interditado, em junho de 1984, por supostamente ameaçar a segurança nacional. Também o documentário *Jango* passou por problemas de censura política e teve negado o seu pedido de autorização especial para exibição no Festival de Gramado, com base em argumentos como estes do parecer assinado conjuntamente pelas técnicas de censura Maria Elizabeth Miranda e Eliane Maria C. de Faria em 13 de fevereiro de 1984:

O diretor deixou claro, com a maneira com que armou o filme e com a narração sempre sarcástica em certos casos [sic] e exaltante em outros, o desejo de achincalhar os militares e a revolução. [...] Considero a exibição do filme totalmente inadequada ao momento político presente, achando-o feito de encomenda para um acirramento de ânimos, visando a tumultuar o já conturbado cenário político brasileiro. A figura-título (Jango) é utilizada para propaganda de forças de novo atuantes no cenário nacional, procurando reacender as mesmas polêmicas que levaram a sociedade ao choque de 1964. (Dec. lei 20.493/46 Art.41 – itens d e b). (MIRANDA; FARIA, 1984, p.1 e 2).²⁸⁶

O diretor de *Jango*, Sílvio Tendler, denunciou o veto à imprensa²⁸⁷ e o filme acabou liberado, sem cortes e com classificação etária livre, em 24 de fevereiro de 1984.²⁸⁸ De acordo com o jornalista Sérgio Augusto (1984a), o processo de liberação: “Foi bem mais fácil do que se esperava” (AUGUSTO, 1984a, p.25), pois houve interferência do Ministro da Justiça Abi Ackel que teria considerado não haver problemas na exibição do filme uma vez que: “Os fatos mostrados já fazem parte da nossa História” (ACKEL apud AUGUSTO, 1984a, p.25).²⁸⁹ Esse mesmo Ministro da Justiça, no entanto, foi posteriormente apontado pela imprensa como tendo interferido no julgamento do Conselho Superior de Censura

²⁸⁶ Este e outros pareceres e documentos relacionados ao processo de avaliação censória de *Jango* encontram-se disponíveis em: <<http://www.memoriacinebr.com.br/>>. Acesso em: 06 jan.2010.

²⁸⁷ Ver, por exemplo, reportagem de Isa Cambará (1984a).

²⁸⁸ Certificado A-13675. Disponível: <<http://www.memoriacinebr.com.br/>>. Acesso em: 06 jan.2010.

²⁸⁹ O jornal *Folha de S.Paulo* já divulgara nota sobre a liberação de *Jango*, atribuindo tal decisão ao ministro Abi-Ackel um dia antes da emissão do certificado de liberação pela censura. Cf. “Abi-Ackel liberou o filme ‘Jango’”. *Folha de S.Paulo*, 23 de fev.1984, p.31.

sobre *Em nome da segurança nacional*, indicando a permanência da interdição deste filme.²⁹⁰

Outro documentário, *O evangelho segundo Teotônio* – que retrata a trajetória do senador Teotônio Vilela, figura de destaque no movimento pela (re)democratização –, foi também vítima da censura que “cortou partes de entrevistas do senador, onde havia acusações a Delfim Neto e Paulo Salim Maluf”²⁹¹. De acordo com reportagens do jornal *O Estado de S. Paulo*, o filme estreou com quatro cortes exigidos pela censura, em 11 de outubro de 1984, e foi assim exibido até que, quinze dias depois, foi liberado pelo CSC – por oito votos a cinco – sem cortes, apenas proibido para menores de quatorze anos. A votação que restituiu os seis minutos suprimidos ao filme, foi tensa e demorada, com o relator do processo, Ricardo Costa Pinto, firme em defesa da censura, considerando que as cenas vetadas não poderiam ser exibidas porque “se constituiriam em injúria e incitamento à luta armada”.²⁹² Outro filme avaliado em 1984 a sofrer censura política foi *Tensão no Rio*, de Gustavo Dahl, que recebeu indicações de supressão da cena de tortura – ainda que os torturadores não fossem brasileiros, mas “valdivianos” – e de outras cenas envolvendo

²⁹⁰ De acordo com reportagem do *Jornal do Brasil* – “CONSELHO de Censura nega liberação a documentário sobre Segurança Nacional” *op.cit.* –, *Em nome da segurança nacional* “por três vezes, deixou de ser julgado pelo Conselho e foi a causa da suspensão da reunião do órgão em setembro último pelo Ministro da Justiça, Ibrahim Abi-Ackel. Segundo dois dos conselheiros – que não quiseram se identificar e votaram a favor da liberação – houve uma orientação geral do Ministro da Justiça aos membros do Conselho para que votassem contra a liberação do documentário. A informação foi confirmada por outro conselheiro que votou contra a liberação”.

²⁹¹ Cf. “No cinema, uma hora e meia com Teotônio”. *Jornal da tarde*, p.16, 11 out.1984.

²⁹² Cf. “Uma crônica sobre o homem Teotônio Vilela” e “CSC libera, na íntegra, filme sobre Teotônio”. *O Estado de S.Paulo*, São Paulo, 11 de outubro de 1984, p.16 e 26 de outubro de 1984, p.17. A referência do relator do CSC ao “incitamento à luta armada” diz respeito, presumivelmente, à frase do senador Teotônio Vilela proferida ao final do filme “Se eu fosse, hoje, um jovem na América do Sul, eu me ingressaria na luta armada para defender o povo da opressão”. A figura polêmica que o senador se tornou no fim da vida dificultou também que o filme conseguisse financiamento, conforme explica o cineasta Vladimir Carvalho, responsável pelo filme: não havia como buscarmos as instituições conhecidas para um financiamento. Restava a iniciativa privada, especificamente na área dos partidos políticos mais comprometidos com a pregação de Teotônio. Fizemos então, longa caminhada pelos corredores e gabinetes. Mas a coisa se arrastava difusamente entre desculpas e promessas sem muita convicção. Tivemos que reconhecer que, por mais que lá fora, nas praças públicas e nos meios de comunicação, Teotônio levantasse a opinião e acordasse o País, internamente, no círculo fechado da política partidária, era apenas tolerado.” (CARVALHO apud FONSECA, 1984, p.32). O filme foi realizado, então, com recursos do próprio cineasta e “de um amigo” e só pôde ser finalizado com a contribuição de Teotônio Vilela Filho. Cf. “No cinema, uma hora e meia com Teotônio” *op.cit.* e Fonseca (1984).

corrupção e consumo de drogas.²⁹³ A *Cabra marcado para morrer* não foram impostos cortes, mas o filme ficou restrito a maiores de 18 anos de novembro de 1984 até abril de 1985, quando conseguiu reduzir a classificação para maiores de 16 anos. A impropriedade foi formalmente justificada pelo fato do filme conter “cenas de violência”, porém, seu conteúdo político foi ressaltado nos pareceres dos censores.²⁹⁴ Em 1987, quando requerida a autorização para exibição em televisão, *Cabra marcado* obteve o certificado com a proibição de ser exibido antes das 21 horas por conter “conflitos sociais”.²⁹⁵

De volta a *Nunca fomos tão felizes*, o filme, realizado com recursos da Embrafilme – um orçamento de Cr\$ 80 milhões ou US\$ 80.000²⁹⁶ – e distribuído também por aquela empresa, estreou comercialmente em agosto de 1984.²⁹⁷ Na ocasião de seu lançamento no Rio de Janeiro, em 27 de agosto, o cineasta Murilo Salles expressou satisfação com o sucesso que o filme vinha fazendo em Porto Alegre onde havia estreado no início daquele mês: “Mas o grande prazer mesmo que tive foi ele ter estourado em Porto Alegre. No

²⁹³ Sobre os cortes exigidos pela censura, ver reportagem de Sérgio Augusto (1984b). Embora tenha sido avaliado pela censura em 1984, *Tensão no Rio* só estreou comercialmente nos cinemas em fevereiro de 1985 – portanto depois da eleição do civil Tancredo Neves para a Presidência da República. Pelo que se depreende dos comentários dos críticos de cinema que mencionam, por exemplo, a cena de tortura, o filme foi exibido sem os cortes previstos no ano anterior. Cf. Bazi (1985); Mattos (1985); Oliveira (1985).

²⁹⁴ O Parecer 2188/85, de 20 de março de 1985, por exemplo, afirma: “Essa linguagem sonora e cênica, aliada aos personagens reais que vivenciaram tais fatos, tem como objetivo mostrar a realidade dos trabalhadores rurais, porém de forma a incitar o conflito entre camponeses e proprietários de terras [...] Dado ao exposto [sic], a película trata-se de um recurso audiovisual, que bem manipulado, poderá se tornar um bom propagador da doutrina que apregoa a revolta para alcançar seus objetivos.” E o Parecer 1704/85, de 11 de março de 1985, considerou que: “Tal enfoque exige um público adulto e maduro, com o entendimento necessário para não se deixar influenciar pelas mensagens veiculadas”. Os pareceres e certificados de censura de *Cabra marcado para morrer* estão disponíveis em: <<http://www.memoriacinebr.com.br/>>. Acesso em: 06 jan.2010.

²⁹⁵ Ver Parecer 1827/87 e Certificado A-13706, de 27 de julho de 1987. Disponíveis em: <<http://www.memoriacinebr.com.br/>>. Acesso em: 06 jan.2010.

²⁹⁶ Conforme declarou o cineasta em entrevista a Angela José (1984), 80 milhões de cruzeiros era o custo do filme quando foi finalizado, em outubro de 1983; com a inflação, se o orçamento fosse recalculado na ocasião de lançamento do filme, em 1984: “teria que calculá-lo em torno de 160 milhões” de cruzeiros. Em seu site, Murilo Salles informa que “o filme foi totalmente produzido com recursos da Embrafilme” e “custou US\$ 80.000 dólares”. Cf. “*Nunca fomos tão felizes*: texto do diretor” no site de Murilo Salles, disponível em <http://www.murilosalles.com/film/f_film.htm> Acesso em 20 jan.2011. De acordo com o cineasta: “dos filmes produzidos pela Embrafilme na mesma época, *Nunca fomos tão felizes* foi uma produção superbarata” (SALLES apud JOSÉ, 1984, p.15). De fato, outros filmes concluídos no mesmo ano custaram bem mais, *Tensão no Rio*, também produzido com recursos da Embrafilme, custou Cr\$ 600 milhões, de acordo com Sérgio Bazi (1985) ou US\$ 400mil, segundo reportagem do *Correio Braziliense* – Cf. “TENSÃO no Rio: o Brasil de gala” (1985). E *Memórias do cárcere*, que além de recursos da Embrafilme recebeu recursos estrangeiros, custou aproximadamente Cr\$ 800 milhões ou US\$ 550 mil – Cf. Rubens Ewald Filho (1984) e José Mario Ortiz Ramos (1987, p.440).

²⁹⁷ Cf. “*Nunca fomos tão felizes*: texto do diretor” no site de Murilo Salles, *op.cit.* Ver também Salem (1984).

terceiro fim-de-semana, lá, deu mais renda que no primeiro. Foi o meu momento de maior felicidade, desde que fiz o filme. Isso me provou que ele toca mesmo as pessoas” (SALLES, 1984 apud SALEM, 1984). O sucesso em Porto Alegre – cidade natal de João Gilberto Noll, autor do conto no qual se baseou o filme – e todo o aval recebido da crítica não foram, no entanto, suficientes para que *Nunca fomos tão felizes* viesse a figurar na lista de filmes com mais de 500 mil espectadores, como seus contemporâneos *Jango*, que atingiu 558.313 espectadores, e *Memórias do cárcere* que teve um público de 1.113.125 de pessoas.²⁹⁸ A quantidade de cópias para distribuição nos cinemas – apenas onze de acordo com o informado na capa de seu processo de censura²⁹⁹ – pode ter prejudicado o desempenho de *Nunca fomos tão felizes* em termos de bilheteria.³⁰⁰ Nos anos que se seguiram, entretanto, o filme continuou sendo visto: foi lançado em VHS; em DVD e exibido na rede de televisão aberta e por assinatura.³⁰¹

Antes de encerrarmos, cabe um comentário sobre o expressivo número de espectadores alcançados por *Jango*, uma das maiores bilheterias da história em se tratando de um documentário.³⁰² Desde sua noite de estreia, em São Paulo, no Cine MetrÓpole, em 26 de março de 1984, o filme deu sinais de sucesso, conforme descreveu Edmar Pereira: “O MetrÓpole que tem capacidade para mil espectadores, acolheu ontem à noite cerca de dois mil, que lotaram todas as suas dependências” (PEREIRA, 1984b, p.19). No 12º Festival de Cinema de Gramado – mesma edição em que *Nunca fomos tão felizes* recebeu o prêmio da

²⁹⁸ Cf. Ancine (2009a, 2009b). Não encontramos dados precisos sobre o número de espectadores de *Nunca fomos tão felizes*.

²⁹⁹ *Nunca fomos tão felizes*: capa do processo. Disponível em:

<<http://www.memoriacinebr.com.br/pdfs/Novos/0240154C00101.pdf>> Acesso em: 06 jan.2010.

³⁰⁰ No Rio de Janeiro o filme só estreou em um cinema, o Cine Bruni-Ipanema, conforme comunicado da Embrafilme divulgando o lançamento. Cf. “*Nunca fomos tão felizes* estreia no Rio”. Disponível em: <<http://www.memoriacinebr.com.br/pdfs/Novos/0240154I002.pdf>> Acesso em: 06 jan.2010. E Bernardo Carvalho (1984a) lamentou esse fato, do filme ser lançado em uma única sala carioca. Às salas de cinema de São Paulo *Nunca fomos tão felizes* chegou somente no mês de novembro, segundo informação obtida na base de dados “Filmografia Brasileira” da Cinemateca Brasileira. Disponível em: <<http://www.cinemateca.com.br/>>. Acesso em: 20 jan. 2011.

³⁰¹ O certificado de censura expedido em 1988 indica que foi solicitada autorização para exibição em televisão (provavelmente o filme já havia sido negociado) e Luiz Carlos Merten (1993) comenta a exibição do filme na televisão aberta em outubro de 1993. Atualmente o filme tem sido exibido esporadicamente no *Canal Brasil*, da TV por assinatura.

³⁰² O filme supera em muito a média de bilheteria para documentários, ficando atrás somente de documentários de evidente apelo popular, como *O mundo mágico dos Trapalhões*, do próprio Silvio Tendler, lançado em 1981; *Brasil bom de bola* (Carlos Niemeyer, 1971) e *Isto é Pelé* (Luiz Carlos Barreto, 1974). Cf. Ancine (2009f, 2009g).

crítica – foi congratulado com o prêmio de melhor filme pelo júri popular. Segundo o jornalista Aramis Millarch (1984a), naquela ocasião: “*Jango* foi o filme que provocou maior emoção no Público. Centenas de espectadores deixaram o cine Embaixador com lágrimas nos olhos.” (MILLARCH, 1984a).

Colaborou para essa recepção acolhedora e emocionada o contexto em que esse filme de Sílvio Tendler foi lançado. *Jango* fez a “ligação direta entre cinema e política”, na expressão de José Carlos Avellar (1984c). Envolveu-se no clima de efervescência por eleições “Diretas Já”³⁰³ e funcionou como uma anti-comemoração do golpe de 1º de abril de 1964, conforme explicou o jornalista Sérgio Augusto (1984c) no texto *Os relâmpagos da emoção* publicado junto ao roteiro de *Jango*, lançado no mesmo ano do filme:

[...] o filme contribuiu para uma comemoração diferente do 20º aniversário do golpe militar de 64. No último abril, enquanto pela televisão aqueles filmecos de propaganda oficial, financiados com os nossos impostos, teimavam em glorificar a quartelada que derrubou João Goulart com os chavões dos anos anteriores, as pessoas corriam em massa aos cinemas para mergulhar num passado que Tendler preferiu recapitular à luz dos raios da História e dos relâmpagos da emoção. O efeito? Irresistível. (AUGUSTO, 1984c, p.7).

Em *Jango anistia Jango*, texto também publicado junto ao referido roteiro, Maurício Dias, responsável pelo texto de locução de *Jango*, explicou o sentido que intentaram dar ao filme:

Baderna, caos, incompetência em confronto com a ordem, a disciplina, a eficiência do que veio depois. Foi o que ensinaram a partir de março de 1964. Resolvemos, então, contar outra história. Fizemos “*Jango*” contra a versão oficial. Ação e sentimentos, unidos, nos permitiram tirar o nó da garganta e expelir os sapos engolidos. (DIAS, 1984, p.117).

Foi, presumivelmente, com esse sentido que *Jango* foi recebido pela maior parte de seu público, como uma espécie de “catarse” depois de vinte anos de ditadura.

O ano de 1984 foi bastante prolífico em filmes que buscaram “expelir os sapos

³⁰³ Edmar Pereira assim descreveu o cenário da estreia de *Jango* no cine Metrôpole: “No palco havia uma grande faixa com a frase ‘Diretas Já’ e uma grande bandeira do Brasil” (PEREIRA, 1984b, p.19). José Carlos Avellar (1984c) comentou que tanto nas exhibições no Rio de Janeiro como em Gramado, *Jango* foi congratulado com aplausos ao fim da sessão e considerou que o filme “pegou o espectador um pouco como filme mesmo, um pouco como gesto político” e completou: “a mesma gente (e muitas outras gentes) que na quarta-feira à noite aplaudia no cinema, de tarde, antes da sessão, aplaudia também o comício pelas diretas que se realizou em Gramado. A festa, então, mais acentuadamente se mostrou um gesto metade cinematográfico metade político” (AVELLAR, 1984c, p.8).

engolidos” ao longo dos vinte anos anteriores³⁰⁴, dando prosseguimento à tendência que já se esboçava desde 1980, ainda que cerceada pela censura. Em 1985 viriam os filmes sobre a abertura política e a transição ao regime democrático e em seguida voltariam às telas outros jovens como Gabriel de *Nunca fomos tão felizes*. A democracia foi se consolidando, com suas dificuldades, e a ditadura militar não saiu mais das telas de cinema, em diferentes abordagens, ora colocando o passado como algo distante e dissociado do presente, momentos de dor que ficaram para trás; ora, mais raramente, buscando compreender o legado histórico, resgatando as heranças de luta, expondo as feridas ainda abertas e suscitando reflexão sobre as mazelas que ainda persistem em nossa sociedade.

³⁰⁴ Somam-se aos demais filmes citados neste tópico: *A freira e a tortura* (Ozualdo Candeias, 1984); *Tempo sem glória* (Henrique de Freitas Lima, 1984) e *Verdes anos* (Carlos Gerbase; Gilberto Assis Brasil, 1984).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os guerrilheiros estão saindo da clandestinidade. Depois de chegarem ao poder, os ex-militantes de esquerda começam a ocupar uma nova trincheira: o cinema. Com exceção de uns poucos filmes, como "Pra frente Brasil", "O bom burguês", "Ação entre amigos", "Lamarca" e "O que é isso, companheiro?", os 21 anos de regime militar passaram quase em branco nas telas (VENTURA, M., 2005).

Essa citação, retirada de uma reportagem do jornal *O Globo* dedicada aos filmes relacionados à temática da ditadura militar realizados ou previstos para se realizar em meados dos anos 2000, serve de ensejo para uma reflexão sobre o processo de recuperação seletiva do passado.

Ao considerarmos a filmografia que se debruça sobre o período do regime militar, estamos lidando com um processo duplamente seletivo de resgate do passado. Os filmes, na apreensão do período sócio-histórico, efetuam recortes, colocando em relevo ou elidindo fatos, questões e aspectos concernentes à ditadura, conforme o interesse da narrativa que desejam construir. Ao mesmo tempo, suas abordagens fílmicas são objeto de escolhas sociais que as propulsionam a alcançar notoriedade e as levam a ser alçadas à posteridade ou as deixam obscurecidas e relegadas ao esquecimento. Assim, o cinema faz duplamente parte do processo social de construção de enunciados sobre o regime militar, pois não só suas obras produzem significados, valores e proposições a respeito do período, como também elas estão sujeitas a um “crivo” social. A configuração desse processo nos remete ao conceito de “tradição seletiva” cunhado por Raymond Williams:

De toda uma possível área de passado e presente, numa cultura particular, certos significados e práticas são escolhidos para ênfase e certos outros significados e práticas são postos de lado, ou negligenciados. Não obstante, dentro de uma determinada hegemonia, e como um de seus processos decisivos, essa seleção é apresentada e passa habitualmente como “a tradição”, “o passado significativo”. (WILLIAMS, 1979, p.119, grifo do autor).

Pra frente Brasil; *O que é isso, companheiro?* e *Lamarca* são os filmes que se mostram inscritos com mais força nessa “tradição”, são sobretudo eles os filmes sobre a ditadura militar. A eles foram dedicados diversos trabalhos acadêmicos; são sempre

lembrados em mostras cinematográficas ou em reportagens relacionadas aos filmes que tematizam a ditadura militar; são referência para críticos de cinema quando estes analisam outros filmes sobre esse tema. Presume-se que sejam eles também – está é uma questão interessante para investigação – os filmes mais recorrentemente utilizados por professores quando o intuito é agregar um recurso audiovisual a aulas sobre o regime militar³⁰⁵. E quais são os significados que sobressaem nesses filmes?

Pra frente Brasil, como vimos, apresenta a perspectiva de que os momentos mais duros do regime militar foram tempos de “excessos” de ambos os lados – perspectiva que aparece não só nos letreiros iniciais mas no desfecho do filme, quando são eliminados os “excessos” com a morte dos torturadores e dos guerrilheiros, permitindo aos “apolíticos” seguir em frente. Em *O que é isso, companheiro?* constrói-se uma proposição semelhante, na qual a esquerda armada e os militares são responsabilizados igualmente pela violência, apontados como “as duas pontas da ferradura”. Esses dois filmes, no entanto, não são equivalentes. Enquanto em *Pra frente Brasil* há uma incontestável condenação da tortura, *O que é isso, companheiro?* adota uma postura um tanto condescendente, permitindo a interpretação da tortura como um “mal necessário” para que “os inocentes possam dormir em paz”. Em *Lamarca*, por sua vez, o que se apresenta é a imagem de um “herói”, um homem excepcional que age movido por sua força moral e por motivações ahistóricas; um mártir acima de seu tempo.

Os três são filmes cuja trama começa e termina nos “anos de chumbo” sem tratar da instauração ou do ocaso do regime militar. São, igualmente, filmes que se colocam em posição de distância com relação ao passado que trazem às telas: “página virada” nos letreiros iniciais de *Pra frente Brasil*; imagens congeladas e desbotadas nas cenas finais de

³⁰⁵ Os filmes escolhidos por Celso Luiz Junior (2008) para analisar a contribuição do cinema no ensino de História da educação básica são justamente *O que é isso, companheiro?* e *Lamarca*. A amostra de professores com os quais ele realizou a pesquisa, entretanto, é restrita (13 professores da educação básica da rede estadual de ensino na região de Maringá) e não nos permite fazer afirmações generalizantes. Marcia de Souza Santos (2009), como pesquisadora de filmes sobre a ditadura militar e professora do Ensino Fundamental e Médio, afirma que *O que é isso, companheiro?* “passou a ser largamente utilizado nas escolas de Ensino Fundamental e Médio” (SANTOS, 2009, p.55). É possível que *Zuzu Angel* esteja também se tornando um filme bastante presente em sala de aula; pelo menos este foi o objetivo do “Projeto Escola *Zuzu Angel*”, o qual mencionamos na nota n.233.

O que é isso, companheiro? e *Lamarca*. Em *Lamarca*, uma legenda sobre a imagem do protagonista morto informa local e data, como num obtuário: “Sertão da Bahia 17 Setembro 1971”; em *O que é isso, companheiro?*, à imagem dos militantes sucedem letreiros informando sobre a “anistia geral para todas as pessoas envolvidas em crimes políticos” – sem qualquer menção ao não julgamento dos crimes contra a humanidade cometidos pelos torturadores –; bem como sobre o triste destino do embaixador estadunidense depois de sua libertação³⁰⁶; e, por fim, apresentando o final feliz: “Em 1989 se realizam eleições livres e a democracia volta ao Brasil”.

À sombra desses enunciados prevalentes, dezenas de filmes ficaram esquecidos, inclusive aqueles que deram início ao “cinema da abertura” ao tratar explicitamente da repressão política sob a ditadura brasileira: *E agora Jose?* e *Paula*. Por isso a relevância de um trabalho de inventário, para lançar luz sobre obras desconhecidas e trazer à discussão enunciados que foram “relegados”. A respeito da produção literária relacionada à ditadura militar, trabalhos de caráter abrangente já realizaram “balanços” das obras existentes³⁰⁷; mas, no que tange à produção cinematográfica, não havia ainda um panorama que apreendesse as obras de maneira ampla. A motivação primeira para esta pesquisa foi justamente suprir essa lacuna, proporcionando uma visão geral sobre a filmografia que de diferentes formas colocou nas telas a ditadura militar. A dissertação não teve pretensões de esgotar o tema; ao contrário, pretendeu abrir questões e trazer referências para novas pesquisas que poderão se aprofundar em assuntos específicos.

Um dos aspectos que contribuem para que vários filmes sejam “esquecidos” diz respeito à própria dificuldade de acesso a eles. Maria Luiza Rodrigues de Souza (2008, p.25) aponta que essa dificuldade fez com que um dos critérios a balizar a escolha dos filmes com os quais trabalhou em sua pesquisa fosse a disponibilidade deles. De fato, a maioria dos filmes com os quais trabalhamos, especialmente os mais antigos – que em relação à história do cinema brasileiro podem ser considerados recentes já que foram

³⁰⁶ “Seis meses após o sequestro, o embaixador Elbrick volta aos Estados Unidos para um exame de saúde. Sofre um derrame cerebral e não pode retornar a seu posto no Brasil. É aposentado. Morre em 1983.”

³⁰⁷ Ver, por exemplo, *Itinerário político do romance pós-64: A festa*, de Renato Franco (1998) e *Protesto e o Novo Romance Brasileiro*, de Malcolm Silverman (2000).

produzidos há cerca de três décadas – são difíceis de ser encontrados para venda ou locação ou mesmo para visionamento na Cinemateca Brasileira. Uma alternativa para se ter acesso a filmes brasileiros das últimas décadas são as exibições no *Canal Brasil*, mas além de se tratar de um canal da TV paga, para se assistir a um filme específico é necessário contar que ele seja, eventualmente, “escalado” pela programação do canal.

Mas, afinal, o que se encontra ao chegar ao final desse percurso?

Ao longo do itinerário desta pesquisa, que trabalhou com os filmes relacionados à temática da ditadura lançados entre 1979 e 2009, passamos por diversas “modalidades” de cinema, cada uma abrigando, ainda, diversidades internas: o cinema produzido sob condições de precariedade na “Boca do Lixo”; o “cinemão” financiado pela Embrafilme; o cinema juvenil dos anos 1980; o “ciclo” juvenil gaúcho; o cinema das leis de incentivo; o cinema da Globo Filmes. Uma filmografia que atravessou a crise do cinema nos anos 80; a quase paralisação da produção no início dos anos 90, devido ao fim da Embrafilme e à falta de políticas culturais para o setor; a “retomada” da produção na mesma década, sob financiamento das leis de incentivo fiscal, modelo posteriormente consolidado sob a égide da Ancine nos anos 2000. Filmografia que começou ainda cautelosa sob o últimos suspiros – que as vezes se mostraram rugidos – do regime militar; prosseguiu ao longo da hegemonia neoliberal para, finalmente, alcançar a época em que os ex-guerrilheiros “chegaram ao poder”, como afirmou Mauro Ventura (2005). Filmografia que não dá mostras de que vai descansar, ao contrário, se apresenta em plena produtividade, demonstrando que seguirá explorando diversos desdobramentos temáticos concernentes ao período do regime militar.³⁰⁸

³⁰⁸ Em 2010, primeiro ano que excede o recorte temporal desta pesquisa (1979-2009), foram lançados: *Em teu nome*, de Paulo Nascimento, baseado na trajetória de João Carlos Bona Garcia, que militou na esquerda armada, foi preso e exilado ao ser trocado pelo embaixador suíço, passando por diversos países e participando da luta pela Anistia; *Perdão, Mister Fiel*, de Jorge Oliveira, documentário que trata da morte do operário Manoel Fiel Filho e concomitantemente aborda a intervenção dos Estados Unidos nos países da América do Sul no contexto das ditaduras; *Utopia e barbárie*, documentário de Silvio Tendler que faz uma revisão dos principais acontecimentos histórico-políticos desde a Segunda Guerra Mundial até os dias atuais, passando pela ditadura militar brasileira, pela efervescência do ano de 1968 no Brasil e no mundo e pela Operação Condor; *Léo e Bia*, de Oswaldo Montenegro, sobre um grupo de jovens atores de teatro identificados com a chamada “esquerda festiva” que discutem seus posicionamentos, anseios, dilemas e aflições em Brasília, 1973. Voltados especificamente para o âmbito cultural foram lançados ainda os documentários: *Uma Noite em 67*, de Renato Terra e Ricardo Calil sobre a célebre final do III Festival de Música Popular Brasileira da TV Record, em 21 de outubro de 1967 e *Filhos de João, admirável mundo novo baiano*, de Henrique Dantas, a

Percorrendo trinta anos dessa trajetória ainda não encerrada, pudemos observar diversas questões relacionadas ao tratamento cinematográfico conferido ao regime militar. Cabe aqui recapitular alguns aspectos do que encontramos nesse percurso em que analisamos como a ditadura brasileira foi pensada pelo cinema.

Se nos filmes realizados sob o regime democrático os militares foram saindo da “invisibilidade” em que se encontravam nos filmes do início dos anos 1980 e apareceram vinculados ao aparato repressor, mostrado por vezes em sua complexa rede de agentes a serviço do Estado, percebe-se que ainda há nos dias atuais receio de nomear torturadores e responsáveis pelo funcionamento da máquina repressiva. A preocupação em denunciar a tortura é uma constante na filmografia que nos legou imagens chocantes de suplício, no entanto, raramente os filmes propõem uma reflexão mais acurada sobre a problemática subjacente à violência do Estado. Ao mesmo tempo em que há quase um consenso na abordagem crítica à ditadura e à repressão, é comum que os tratamentos cinematográficos favoreçam o maniqueísmo e promovam a redução do conflito ao âmbito moral, personificando nos personagens militares e agentes torturadores um poder opressor que se apresenta sem substância sócio-histórica.

Nota-se que a presença do ideário de direita foi se tornando mais discreta nos filmes dos últimos anos, que quase não apresentam personagens que se mostram ideologicamente identificados com o projeto político subjacente ao golpe e à ditadura militar; ao contrário de vários filmes produzidos nos anos 1980 que colocaram em questão o embate político que permeava a sociedade civil antes e depois do golpe de 1964. Não obstante a presença de personagens de direita nos filmes dos anos 1980, no conjunto dessa filmografia é raro

respeito do grupo Novos Baianos e sua verve contracultural. Para 2011, pelo menos dois filmes têm lançamento previsto: *Corda bamba*, de Ugo Giorgetti, ambientado em São Paulo, 1971, que apresenta a vida de pessoas simpatizantes da oposição ao regime militar mas que viviam uma rotina relativamente “normal”, embora permeada pela insegurança. *Reparação*, de Daniel Moreno – que não conseguiu, como pretendia, lançar seu filme no ano eleitoral de 2010 mas concedeu entrevistas e fez divulgação na internet – trata do caso de Orlando Lovecchio que perdeu a perna num atentado a bomba praticado pela VPR, apresentando (conforme se depreende do *trailer* disponível no site da produtora TerraNova Filmes e no portal *Youtube*) uma posição enfaticamente contra a esquerda armada que lutou contra a ditadura; ao mesmo tempo em que expande sua crítica a Cuba e ao MST (Movimento dos Trabalhadores Sem Terra). Estão em filmagem: *História de um valente*, de Cláudio Barroso, que encena a biografia do pecebista Gregório Bezerra e *Espadas de papel*, de Renato Tapajós, cujo tema central é a tortura, conforme mencionamos em nota n.59.

encontrar uma crítica direta à postura da sociedade em geral, sendo prevalentes os enunciados que veiculam, de maneira mais ou menos sutil, a ideia de que a população foi vítima dos estilhaços de uma guerra que não era sua, pressupondo-se a existência de uma grande categoria de “apolíticos”.

Quanto aos opositores do regime militar, se os guerrilheiros se destacam nas telas por suas atividades que atendem aos quesitos de ação e emoção próprios ao cinema espetáculo, em muitos filmes não são eles os protagonistas, mas seus filhos, pais, amores e amigos em relação aos quais estão a um só tempo próximos e distantes, apresentando-se como figuras de algum modo inalcançáveis para as pessoas “normais”. Em vários filmes, a imagem da esquerda armada aparece, em maior ou menor grau, associada a jovens despreparados, sonhadores e aventureiros; sendo que a maior parte dos personagens guerrilheiros é oriunda do movimento estudantil. São encontradas, entretanto, referências a outros setores ou modalidades de oposição como a esquerda católica, o trabalho jornalístico e a militância vinculada ao PCB. Mulheres militantes costumam aparecer nos filmes menos para colocar em questão a participação feminina na luta contra a ditadura e mais para compor casais e protagonizar histórias de amor truncadas. Já as classes populares quase não são vistas nos filmes que abordam o regime militar, menos ainda em posição de destaque na narrativa. O recorte privilegiado pela filmografia destaca os “anos de chumbo” do regime militar, retratando uma luta já combalida, o sofrimento e a derrota em detrimento da utopia efervescente, da mobilização coletiva e das perspectivas de transformação. Alguns filmes tratam justamente dos herdeiros dos sonhos interrompidos e a esse respeito chamam atenção especial os filmes juvenis dos anos 1980 nos quais se percebe certa identidade entre personagem, cineasta e público, em obras que expõem as angústias, o desencantamento e a vontade de seguir em frente – sem saber como fazê-lo – a permear a vida daqueles que chegaram à juventude sob a ditadura.

São relativamente poucos os filmes que constroem uma ponte entre passado e presente, que apresentam questões em aberto e não se encerram com o conforto apaziguador de que os tempos sombrios ficaram para trás. De modo geral, por mais dramáticas que sejam as histórias exibidas nas telas, elas estão contidas numa narrativa fechada em si mesma, sem implicações para o presente do espectador. Sobre essa questão, é

interessante considerar as colocações de Serge Daney, pensador de cinema francês, que, em seu artigo *O travelling de Kapo* (1992), rejeita o que denomina de “estetização consensual” do passado, referindo-se aos filmes que tematizam a ocupação nazista da França no contexto da Segunda Guerra Mundial:

Uma vez que os cineastas não filmaram a seu tempo a política de Vichy, seu dever, cinquenta anos mais tarde, não é se redimir imaginariamente a golpes de *Adeus, meninos*³⁰⁹ mas de tirar o retrato atual desse bom povo da França que, de 1940 a 1942, inclusive ante o “rafle du Vel’d Hiv”³¹⁰, não se moveu. O cinema sendo a arte do presente, seus remorsos são sem interesse (DANEY, 1992, p.11, tradução nossa).

Essa posição de Daney é, talvez, demasiadamente radical ao desautorizar qualquer resgate do passado pelo cinema, “arte do presente”; no entanto, suas considerações nos levam a refletir sobre o que mais significam os dramas ambientados no regime militar além de tristes espetáculos.

Embora possamos tecer esses comentários gerais sobre a filmografia, é importante deixar claro que não há como homogeneizar os filmes que a compõem. Por meio das obras fílmicas selecionadas para análise detida e particularizada, puderam ser observadas formas bastante distintas de se trabalhar cinematograficamente o passado. Em *Ação entre amigos* encontram-se elementos característicos do *thriller* policial com a violência como tema e elemento constitutivo da narrativa embora não endossada pela construção fílmica que trata as cenas concernentes à tortura de forma não espetacularizante e aborda a vingança de forma crítica, apresentando um desfecho incômodo que expõe as feridas abertas de um passado que se faz presente. Em *Corpo em delito* tem-se uma narrativa fragmentária que entrelaça temporalidades, entremeando às atividades do médico colaborador dos órgãos de repressão o ideário integralista de seu pai. Raro filme a abordar com centralidade o ideário de direita, não adere às convicções de seu protagonista, apresentando uma construção fílmica que se vale de outros personagens para estabelecer contraponto ao personagem principal que, contudo, não encerra em si próprio todo o mal, como um típico vilão, mas, ao contrário, é uma parte de um sistema que o fustiga a dar vazão às suas perversões

³⁰⁹ *Au revoir les enfants* (Louis Malle, 1987) drama que se passa na França ocupada pelos nazistas.

³¹⁰ Conhecido como “rafle du Vel’d Hiv”, o episódio “Le rafle du Vélodrome d’Hiver”, “A Razia do Velódromo de Inverno”, foi o maior aprisionamento em massa de judeus realizado na França durante a Segunda Guerra Mundial, ocorrido em 16 e 17 de junho de 1942, em Paris.”

psicológicas. *A terceira morte de Joaquim Bolívar*, por sua vez, adota uma construção alegórica para abarcar a trajetória da esquerda do início dos anos 1960 aos anos 1990. Estabelece, de maneira irreverente, interlocução com o Cinema Novo, particularmente com o cinema glauberiano, e aborda o processo sócio-histórico adotando uma perspectiva de causalidade supraindividual que se apresenta na saga tragicômica de seu herói patético tragado pelas condições de seu tempo. Já *Zuzu Angel* identifica-se com o cinema de matriz melodramática, envolvendo o espectador pela emoção ao trazer às telas a dor de uma mãe que perdeu o filho, morto sob tortura. Apresenta um embate proeminentemente moral entre a corajosa e dedicada mãe e os abomináveis militares, numa batalha na qual não está em questão a política, mas a justiça; sendo a participação política retratada como atividade de jovens altruístas, porém desligados da realidade. Por fim, em *Nunca fomos tão felizes* tem-se um filme construído sobretudo a partir da imagem e da inter-relação entre os significados provenientes dos meios de comunicação e expressão – rádio, telefone, televisão, jornal, carta, fotografia e o próprio cinema – que o perpassam. O contexto histórico é apresentado de maneira paulatina e lacunar por meio de uma construção fílmica elíptica que estimula a reflexão a respeito do que está implícito ao mesmo tempo em que coloca em relevo a relação truncada entre pai e filho ou, metaforicamente, entre esquerda armada e povo.

Diversas são as maneiras pelas quais o regime militar foi trazido às telas do cinema. Diversas também são as possibilidades ainda a explorar pelo cinema e pelas pesquisas sobre o tema. Que venham mais filmes e outras análises!

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

A ADOLESCÊNCIA exilada. *Domingo*, Rio de Janeiro, v.11, n.523, p. 12, mai.1986.

“A FREIRA e a Tortura”, após um ano, liberado. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, p.15, 13 jan.1984.

“A FREIRA e a tortura”, a pré-estréia em campanha”, *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, p.17, 03 fev.1984.

A POLÍTICA é o tema do novo filme de Francisco Ramalho. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, p. 19, 27 mai. 1980.

A REFLEXÃO sobre o clima dos anos 60 em “Paula”. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, p. 15, 1 nov. 1980.

ABI-Ackel liberou o filme “Jango”. *Folha de São Paulo*, p.31, 23 fev. 1984.

ABREU, Nuno Cesar Pereira de. *Boca do lixo: cinema e classes populares* Campinas (SP): Editora da UNICAMP, 2006.

_____. Entrevista a Caroline Gomes Leme. Campinas, 31 jan.2011.

ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. A indústria cultural: o esclarecimento como mistificação das massas. In: _____. *Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985. p. 113-156.

AGÊNCIA NACIONAL DO CINEMA [ANCINE]. *Sistema Integrado das Áreas Finalísticas – SIF: consulta de projetos audiovisuais*. [2010]. Disponível em: <<http://sif.ancine.gov.br/projetosaudiovisuais/ConsultaProjetosAudiovisuais.do?method=in>> Acesso em: 28 mai.2010.

_____. [2009a]. *Filmes nacionais com mais de um milhão de espectadores (1970-2009) por ano de lançamento*. 7 f. [2009a]. Disponível em: <http://www.ancine.gov.br/media/SAM/2009/filmes/por_ano_1.pdf>. Acesso em: 29 jun.2010.

_____. [2009b]. *Filmes nacionais de 500 mil até um milhão de espectadores (1970-2009) por ano*. 5 f. [2009b]. Disponível em: <http://www.ancine.gov.br/media/SAM/2009/filmes/por_ano_entre_500.pdf> Acesso em: 05 ago. 2010.

_____. [2009c]. *Série histórica - Filmes nacionais lançados 1995-2009: total captado, renda e público por produtora e filme*. 24f. [2009c].

<<http://www.ancine.gov.br/media/SAM/2009/SerieHistorica/1106.pdf> > Acesso em: 29 jun.2010.

_____. [2009d]. *Série histórica - Filmes nacionais lançados 1995-2009: renda e público por distribuidora e título*. [2009d]. Disponível em: <<http://www.ancine.gov.br/media/SAM/2009/SerieHistorica/1107.pdf>> Acesso em: 05 dez.2010.

_____. [2009e]. *Série histórica - Filmes nacionais lançados 1995-2009: distribuidora, número de filmes, renda e público*. [2009e]. Disponível em: <<http://www.ancine.gov.br/media/SAM/2009/SerieHistorica/1102.pdf>>. Acesso em: 05 dez.2010.

_____. [2009f]. *Filmes nacionais de 500 mil até um milhão de espectadores (1970-2009): por gênero*. [2009f]. Disponível em: <http://www.ancine.gov.br/media/SAM/2009/filmes/por_genero_entre_500.pdf> Acesso em: 05 dez.2010.

_____. [2009g]. *Filmes nacionais com mais de um milhão de espectadores (1970-2009): por gênero*. [2009g]. Disponível em: <http://www.ancine.gov.br/media/SAM/2009/filmes/por_genero_1.pdf> Acesso em: 05 dez.2010.

_____. *Filmes nacionais 2006*. [2007]. 3f. Disponível em: <http://www.ancine.gov.br/media/Filmes_Nacionais_Lancados_em_2006.pdf>. Acesso em: 29 jun. 2010.

AGUIAR, Marco Alexandre de. *A disputa pela memória: os filmes Lamarca e O que é isso Companheiro?*. 2008. 176f. Tese (Doutorado em História). Faculdade de Ciências e Letras de Assis, Universidade Estadual Paulista, Assis, 2008. Disponível em: <http://www.athena.biblioteca.unesp.br/exlibris/bd/bas/33004048018P5/2008/aguiar_ma_dr_assis.pdf>. Acesso em: 07 mar.2009.

AGUIAR, Marco Alexandre de. *Repercussões do filme Lamarca no jornal Folha de S.Paulo. Patrimônio e Memória*, Assis, v.1, n.1, p. 01-08. 2005. Disponível em: <http://www.assis.unesp.br/cedap/patrimonio_e_memoria/patrimonio_e_memoria_v1.n1/Artigos/MarcodeAguiar.pdf>. Acesso em: 07 mar.2009.

ALMEIDA, Maria Hermínia Tavares de; WEIS, Luiz. *Carro-zero e pau-de-arara: o cotidiano da oposição de classe média ao regime militar*. In: SCHWARCZ. Lília Moritz (Org.). *História da vida privada no Brasil: contrastes da intimidade contemporânea*. 2. reim. São Paulo: Companhia das Letras, 2002. v. 4, p. 319-409.

ALMEIDA, Marco Antônio. *Sangue, suor & tiros: a narrativa policial na literatura e no cinema brasileiros*. 231 f. Tese (Doutorado em Ciências Sociais). Instituto de Filosofia e Ciências Humanas – Universidade Estadual de Campinas, Campinas (SP), 2002.

_____. O cinema policial no Brasil: entre o entretenimento e a crítica social. *Cadernos de Ciências Humanas – Especiaria (UESC)*, v. 10, p. 137-175, 2007. Disponível em: <http://www.uesc.br/revistas/especiarias/ed17/marco_antonio.pdf> Acesso em: 20 dez. 2010.

ALMEIDA, Ricardo Normanha Ribeiro de. As ditaduras militares no cinema argentino e brasileiro: uma análise de “A história oficial” e “Pra frente, Brasil”. *Baleia na Rede*, Marília, v. 1, n. 6, ano VI, dez. 2009. Disponível em: <http://www.marilia.unesp.br/Home/RevistasEletronicas/BaleianaRede/Edicao06/2_As_ditaduras_no_cinema.pdf> Acesso em: 14 mar.2010.

ALMEIDA NETO, Américo R. de; TOLENTINO, Célia. Mestre Candeias: o homem e seus filmes. *Baleia na Rede*, Marília, v.1, n. 4, 2007. Disponível em: <<http://www.marilia.unesp.br/Home/RevistasEletronicas/BaleianaRede/Edicao04/mestre.pdf>> Acesso em: 14 mar.2010.

ALVES, Patrícia. Lamarca: ficção e realidade. *O Olho da História* UFBA - Salvador - BA, v. 1, n.2. 1996. Não paginado. Disponível em: <<http://www2.ufba.br/~revistao/o2arma.html>>. Acesso em: 07 mar.2009.

ANDRADE, João Batista de. *Estou filmando para quem não sabe o que foi a ditadura*. [mai. 2005]. Entrevistador: Paulo Sales. Correio da Bahia. Bahia, 07 mai.2005. Disponível em: <http://www.clubecorreio.com.br/folhadabahia/noticia_impressao.asp?codigo=80782>. Acesso em: 07 mar.2009.

AMÂNCIO, Tunico. *Artes e Manhas da Embrafilme: cinema estatal brasileiro em sua época de ouro (1977-1981)*. Niterói: EDUFF, 2000.

ARANTES, Maria Auxiliadora de Almeida Cunha. Dor e desamparo: filhos e pais, 40 anos depois. *Psicologia Clínica*, Rio de Janeiro, v. 20, n. 2, 2008. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-56652008000200006&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: 05 dez.2010.

ARAÚJO, Inácio. Limbo e labirinto. *Filme Cultura*, n.44, p.84-89, abr/ago 1984.

_____. “A 3ª morte de Joaquim Bolívar”: brasileiro é nostálgico em três atos. *Folha de S.Paulo*, 14 jul.2000. Ilustrada, E 8.

ARAÚJO, Marcelo Paixão de. "Torturei uns trinta". Entrevista a Alexandre Oltramari. In:

PETRY, André. Porão iluminado. *Veja*, São Paulo, 09 dez. 1998. Disponível em: < http://veja.abril.com.br/091298/p_044.html>. Acesso em: 20 jun.2010.

ARQUIDIOCESE DE SÃO PAULO (Org.) *Brasil: Nunca Mais*. 25. ed. Petrópolis: Vozes, 1990.

ARRUDA, Maria Arminda do Nascimento. “A política cultural: regulação estatal e mecenato privado” *Tempo Social*, São Paulo, v. 15, n.2, p.177-193, 2003.

ARRUDA, Mariana Mendes. *Em cartaz, Chico Buarque: a adaptação do romance Benjamin*” para o cinema. 2007. 99 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2007. Disponível em: <http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/bitstream/1843/ECAP-73MFMF/1/disserta__o_mariana_arruda__em_cartaz__chico_buarque.pdf> Acesso em: 7 mar. 2010.

AS CINZAS do sonho (o debate Dedé Mamata). *Jornal do Brasil*, Caderno B, p.7, p.04 set.88.

AUGUSTO, Sérgio. Jango e a história, anistiados. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, p. 25, 28 fev.1984a.

_____. Morbidez e Édipo em filme de Dahl. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, p. 38, 3 mar.1984b.

_____. Os relâmpagos da emoção. In.: JANGO: como quando e porque se depõe um presidente. Porto Alegre: L&PM Editores, 1984c.

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. *Análisis del film*. 3.ed. Barcelona: Paídos, 1990.

_____. *Dicionário teórico e crítico de cinema*. Papirus: Campinas (SP), 2003.

AUMONT, Jacques. et al. *A estética do filme*. Campinas, SP: Papirus, 1995.

AUMONT, J. *A Imagem*. Campinas, SP: Papirus, 1993.

AUTÓPSIA da sombra. *Veja*, São Paulo, 18 nov. 1992. Disponível em: <http://veja.abril.com.br/arquivo_veja/capa_18111992.shtml>. Acesso em: 20 jun.2010.

AVELLAR, José Carlos. Sampa. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 7 fev. 1981.

_____. Juventude Transviada. *Jornal do Brasil*, Caderno B, p.2, Rio de Janeiro,16 mar.1982.

_____. A fotografia como personagem. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, p. 2, 23 abr. 1984a.

_____. O centro, a direita, a esquerda. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 29 ago.1984b.
Disponível em: <<http://www.memoriacinebr.com.br/pdfsNovos/0240154I00401.pdf>>
Acesso em: 20 nov.2010.

_____. “Jango” em Gramado: a ligação direta entre cinema e política. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 13 abr. 1984c. Caderno B, p. 8

AZEREDO, Ely. Aceno à abertura. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 3 fev. 1981. Caderno B, p.4.

_____. “Nunca fomos tão felizes”: no silêncio entre pai e filho, a orfandade da geração dos 70. *O Globo*, 28 ago.1984. Disponível em:
<http://www.murilosalles.com/film/f_film.htm> Acesso em: 20 jan.2011.

BARROS, José Eliseo de. *O modernismo integralista nos romances “O Esperado” e “O Estrangeiro” de Plínio Salgado*. 139 f. Tese (Doutorado em Literatura Comparada). Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006.
Disponível em:
<http://www.letras.ufrj.br/ciencialit/trabalhos/2006/joseelisia_modernismo.pdf> Acesso em: 20 dez. 2010.

BATALHA, Cláudio H.M. *Pra frente Brasil: o retorno do cinema político*. In: FERREIRA, Jorge; SOARES, Mariza de Carvalho (Orgs). *A história vai ao cinema: vinte filmes brasileiros comentados por historiadores*, Rio de Janeiro: Record, 2001. p.137-145.

BAUER, Caroline Silveira. Possibilidades de interpretação dos anos 1970 e 1980 através do filme “Pra frente Brasil”. In: PADRÓS, Enrique Serra; GUAZELLI, César Augusto Barcellos (Orgs.). *68: historia e cinema*. Porto Alegre: EST edições, 2008.

BAZI, Sérgio. A chanchada que queria ser ópera. *Correio Braziliense*, 04 abr.1985.

BEHAR, Regina. “15 filhos”: um documentário no rastro da ditadura e suas possibilidades de uso didático. *O olho da história*, ano 12, n.9, dez.2006. Disponível em:
<<http://oolhodahistoria.org/artigos/SIMPOSIO-15%20filhos-regina.pdf>>. Acesso em: 05 dez.2010.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: _____. *Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política*. 7.ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. p.165-196.

BERGER, John et al. *Modos de ver*. Lisboa: Edições 70, 1972.

BERNARDET, Jean-Claude; RAMOS, Alcides Freire. *Cinema e História do Brasil*. São Paulo: Contexto, 1988. (Coleção Repensando a História).

BERNARDET, Jean-Claude. Novas indagações sobre o Cinema Novo. In: _____. *Trajetória crítica*. São Paulo: Polis, 1978.

_____. *Cinema brasileiro: propostas para uma história*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

_____. *Piranha no mar de rosas*. São Paulo: Studio Nobel, 1982.

_____. Vitória sobre a lata de lixo da história, *Folha de São Paulo*, Folhetim, p.4-7, 24 mar.1985.

BERNARDET, Jean Claude; PEREIRA, Miguel; XAVIER, Ismail: *O Desafio do Cinema: a política do Estado e a política dos autores*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

BERNARDET, Jean Claude; GALVÃO, Maria Rita Eliezer. *Cinema, repercussões em caixa de eco ideológica: as ideias de 'nacional' e 'popular' no pensamento cinematográfico brasileiro*. São Paulo; Rio de Janeiro: Brasiliense; Embrafilme, 1983.

BETTO, Frei [Carlos Alberto Libânio Christo]. *Batismo de sangue: a luta clandestina contra a ditadura: dossiês Carlos Marighella e Frei Tito*. 12.ed. rev. e aum. São Paulo: Casa Amarela, 2003.

BEZERRA, Júlio. “Angel vem aí”. *Revista de cinema*, n.61, p.26-29, dez.2005.

_____. O cinema em armas. *Revista de Cinema*, v. 5, n. 50, p. 22-4, dez. 2004.

BITO, Angélica. “Zuzu Angel”, *Cineclick*, 2006. Disponível em: <<http://cinema.cineclick.uol.com.br/criticas/ficha/filme/zuzu-angel/id/1337>>. Acesso em: 05 dez.2010.

BOECHATT, Ricardo. Dedé Mamata, do fracasso à inesperada condição de *hors concours*. *O Estado de S.Paulo*, Caderno 2 Cinema, p.10, São Paulo, 20 set.1988.

BORDWELL, David. *Narration in the Fiction Film*. London: Routledge, 1985.

BRANDÃO, Rodolfo. A geração dos anos 70 vista sem maniqueísmo - Entrevista. *Filme Cultura*, n. 48, p.170-180, nov.1988.

BRANDÃO, Zezé. “Um mergulho nas trevas do AI-5”. *Status*, n.74, p.24, set.1980.

BRASIL, Marcia Paterman. *História e Utopia – O cinema de Silvio Tendler*. 2008. 180 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação). Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008. Disponível em: <<http://www.maxwell.lambda.ele.puc->

rio.br/Busca_etds.php?strSecao=resultado&nrSeq=12998@1> Acesso em: 25 fev.2010.

BRASIL. Ministério da Cultura. *Política Cultural no Brasil, 2002-2006: acompanhamento e análise*. Frederico A. Barbosa da Silva, autor. Brasília: Ministério da Cultura, 2007. (Coleção Cadernos de Políticas Culturais; v. 2).

_____. *Economia e Política Cultural: acesso, emprego e financiamento*. Frederico A. Barbosa da Silva, autor – Brasília: Ministério da Cultura, 2007. (Coleção Cadernos de Políticas Culturais; v. 3). Parte III Financiamento. p.167-269.

BRASIL.[1991]. *Lei n.8313*, de 23 de dezembro de 1991. Restabelece princípios da Lei nº 7.505, de 2 de julho de 1986, institui o Programa Nacional de Apoio à Cultura (Pronac) e dá outras providências. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/Ccivil_03/LEIS/L8313cons.htm>. Acesso em: 10 dez. 2010.

_____. [2001]. *Medida Provisória n. 2.228-1*, de 06 de setembro de 2001. Estabelece princípios gerais da Política Nacional do Cinema, cria o Conselho Superior do Cinema e a Agência Nacional do Cinema - ANCINE, institui o Programa de Apoio ao Desenvolvimento do Cinema Nacional - PRODECINE, autoriza a criação de Fundos de Financiamento da Indústria Cinematográfica Nacional - FUNCINES, altera a legislação sobre a Contribuição para o Desenvolvimento da Indústria Cinematográfica Nacional e dá outras providências. Disponível em: <<http://www.planalto.gov.br/CCIVIL/MPV/2228-1.htm>>. Acesso em: 10 dez. 2010.

_____. [1993]. *Lei n.8685, de 20 de julho de 1993*. Cria mecanismos de fomento à atividade audiovisual e dá outras providências. Disponível em: <<http://www.planalto.gov.br/ccivil/LEIS/L8685.htm#art4%A72a>>. Acesso em: 10 dez. 2010.

BUARQUE DE HOLLANDA, Helóisa; GASPARI, Elio; VENTURA, Zuenir. *Cultura em trânsito: da repressão à abertura*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

BUENO, Zuleika de Paula. *Leia o livro, veja o filme, compre o disco: a produção cinematográfica juvenil brasileira na década de 1980*. 2005. 290f. Tese (Doutorado em Multimeios). – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas (SP), 2005.

BURTON, Julianne (Ed.), *The Social Documentary in Latin America*, Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, Latin America Series, 1990.

BURTON, Julianne. Transitional States: creative complicities with the real in *Man Marked to Die: Twenty Years Later* and *Patriamada*. In: BURTON, Julianne (Ed.). *The Social Documentary in Latin America*, Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, Latin America Series, 1990. p.373-440.

_____. Sing, the beloved country: an interview with Tizuka Yamasaki on 'Patriamada'. *Film Quartely*, v. 41, n.1, sept. 1987. p.2-9.

BUTCHER, Pedro. Retrato de uma geração. *Jornal do Brasil*, 4 out. 1998. Caderno B, p.2,

_____. "Batismo de sangue" peca pelo didatismo. *Folha de São Paulo*, 20 abr.2007.

_____. *Cinema brasileiro hoje*. São Paulo: Publifolha, 2005.

CABRAL, Pedro Corrêa. *Xambioá: guerrilha no Araguaia*. Rio de Janeiro: Record, 1993.

CAETANO, Daniel (Org.). *Cinema Brasileiro 1995-2005: ensaios sobre uma década*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2005.

CAETANO, Maria do Rosário. Cinema brasileiro (1990-2002): da crise dos anos Collor à retomada. *Alceu – Revista de Comunicação, Cultura e Política*, v.8, n.15, p. 196-216, jul./dez. 2007. Disponível em:
<http://publique.rdc.puc-rio.br/revistaalceu/media/Alceu_n15_Caetano.pdf> Acesso em: 20 jan.2011.

_____. *Alguma solidão e muitas histórias: a trajetória de um cineasta brasileiro ou João Batista de Andrade: um cineasta em busca da urgência e da reflexão*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2004. (Coleção Aplauso Cinema Brasil).

CAMBARÁ, Isa. Diretor do filme "Jango" aponta censura política. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, p. 36, 16 fev. 1984a.

_____. Um filme no limite da comunicação não verbal. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, p. 70, 26 ago. 1984b.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e Sociedade*. T.A. Queiroz/ Publifolha, 2000.

CANDIDO, Antonio et al. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1968.

CÂNDIDO, Flávio. Entrevista a Bernardo Oliveira. *Contracampo*, n.18, 2000. Disponível em: <<http://www.contracampo.com.br/18/frames.htm>> Acesso em: 20 jan.2011.

CÂNEPA, Laura Loguercio. *Medo de quê?: uma história do horror nos filmes brasileiros*. 2008. 469 f. Tese (Doutorado em Multimeios) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas (SP), 2008.

_____. "Porno chanchada do avesso: o caso das mulheres monstruosas em filmes de horror da Boca do Lixo" In: *E-Compós*, v.12, n.1, jan./abr. 2009. Disponível em:

<<http://www.compos.org.br/seer/index.php/e-compos/article/view/358/320>>. Acesso em: 20 jun.2010.

CARRIÈRE, Jean-Claude. *A linguagem secreta do cinema*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995.

CARDENUTO FILHO, Reinaldo. *Discursos de intervenção: o cinema de propaganda ideológica para o CPC e o Ipês às vésperas do Golpe de 1964*. 2009. Dissertação (Mestrado em Ciências da Comunicação) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27153/tde-20052009-164313/publico/3096003.pdf>> Acesso em: 02 jun.2010.

CARVALHO, Bernardo. Apenas um grande filme. *Isto é*, 29 ago. 1984a. Disponível em: <http://www.murilosalles.com/film/f_film.htm> Acesso em: 20 jan.2011.

_____. Perdidos no espaço. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 27 maio 1984b. Folhetim, p. 1.

CARVALHO, José Murilo de. Mandonismo, coronelismo, clientelismo: uma discussão conceitual. *Dados* [online]. 1997, vol.40, n.2. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0011-52581997000200003&lng=pt&nrm=iso>. Acesso em: 07 dez.2010.

CARVALHO, Noel dos Santos. *Cinema novo: imagens do populismo*. 1999. 126 f. Dissertação (Mestrado em Multimeios) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas (SP), 1999. Disponível em: <<http://libdigi.unicamp.br/document/?code=vtls000204056>> Acesso em: 05 fev.2010.

CASSAL, Alex Barros. *A solidão do herói: prisão, clandestinidade, exílio e outros isolamentos no cinema brasileiro*. 2001. Monografia de Conclusão de Curso (Graduação em História). Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2001.

CATANI, Afrânio Mendes. Política cinematográfica nos anos Collor (1990-1992): um arremedo neoliberal. *Revista Imagens*, Campinas, n.3, p.98-102, dez.1994.

CECILIO NETO, Antônio Santos. Reflexões sobre o cinema brasileiro. *Revista USP*, São Paulo, n.19, p. 70-75, set./out./nov. 1993.

CELSO Amorim deixa a direção da Embrafilme. *Folha de São Paulo*, 2 abr. 1982.

CENSURA: corte inesperado no filme de Saraceni. *Jornal da Tarde*, p.22 11 de nov. 1982.

CERVONI, Albert. Les brésiliens à Cannes. *Cinéma*, n.307-8, p. 37-8, Paris, 1984.

CEVASCO, Maria Elisa. *Para ler Raymond Williams*. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

CINEASTA protesta e Censura libera filme, *Folha de S. Paulo*, São Paulo, p.15, 13 jan.1984.

CODATO, Adriano Nervo; OLIVEIRA, Marcus Roberto de. A marcha, o terço e o livro: catolicismo conservador e ação política na conjuntura do golpe de 1964. *Rev. Bras. Hist.*, São Paulo, v. 24, n. 47, p. 271-302, 2004. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-01882004000100011&lng=pt&nrm=iso>. Acesso em: 25 out. 2009.

CODATO, Adriano Nervo. Uma história política da transição brasileira: da ditadura militar à democracia. *Rev. Sociol. Polit.*, Curitiba, n. 25, p. 83-106. nov.2005. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-44782005000200008&lng=pt&nrm=iso>. Acesso em: 25 out. 2009.

CONSELHO de Censura nega liberação a documentário sobre Segurança Nacional. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 23 nov.1984.

CONSELHO reexamina cortes em “Filhos e Amantes”. *Folha de S. Paulo*, Ilustrada, p.34, São Paulo, 17 de fev.1982

CONTI, Mário Sérgio. Análise sutil. *Veja*, 29 ago. 1984. Disponível em: <http://www.murilosalles.com/film/f_film.htm> Acesso em: 20 jan.2011.

CONTRACAMPO Revista de Cinema, n. 52, ago./set. 2003. Disponível em: <<http://www.contracampo.com.br/52/frames.htm>>.Acesso em: 20 jan.2011.

CORRÊA, Villas-Bôas. Um burguês perdido no espaço. *Jornal do Brasil*, Caderno B, Rio de Janeiro, p. 8, 7 ago. 1983.

COTA, Ricardo. Brecha para o cinema rebelde. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 7 jul.2000. Caderno B, p.3

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

CUNHA, Rodrigo de Moura e. *Memória dos ressentimentos: a luta armada através do cinema brasileiro dos anos 1980 e 1990*. 2007. 130 f. Dissertação (Mestrado em História) - Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006. Disponível em: <<http://www.maxwell.lambda.ele.puc-rio.br/acessoConteudo.php?nrseqoco=31301>> Acesso em: 20 jun.2010.

DANEY, Serge. Le travelling de *Kapo*. *Trafic*, n. 4, p.5-19, automne,1992. Disponível em: <http://www.erg.be/erg/IMG/pdf/2-Le_travelling_de_Kapo.pdf>. Acesso em: 12 nov.2010.

DA-RIN, Silvio. *Hércules 56: o sequestro do embaixador americano em 1969*. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.

_____. *Silvio Da-Rin: em busca da memória histórica*. [jul. 2007]. Entrevistador: Dafne Melo. Brasil de Fato, [S.l], 23 jul. 2007. Disponível em: <<http://www.brasildefato.com.br/v01/agencia/entrevistas/silvio-da-rin-em-busca-da-memoria-historica>>. Acesso em: 28 abr. 2010.

_____. *Espelho Partido: tradição e transformação do documentário*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2006.

_____. Auto-reflexividade no documentário. *Cinemais: Revista de cinema e outras questões audiovisuais*, n. 8, nov./dez.1997. p.71-92.

DAVID Cardoso acusa a censura de “perseguição”, *Jornal da Tarde*, São Paulo, p.24, 13 jan.1984.

DAVI, Tânia Nunes. Cinema e História: representações do autoritarismo em *Memórias do Cárcere* de Nelson Pereira dos Santos. *Fênix - Revista de História e Estudos Culturais*. [S.l], v.4, n.2, abr/mai/jun.2007. Disponível em: <<http://www.revistafenix.pro.br/PDF11/ARTIGO.3.SECAO.LIVRE-TANIA.NUNES.DAVI.pdf>> Acesso em: 05 dez. 2009.

DIAS, Maurício. Jango anistia Jango. In.: JANGO: como quando e porque se depõe um presidente. Porto Alegre: L&PM Editores, 1984c.

DIAS, Maurício; TENDLER, Sílvio. JANGO: como quando e porque se depõe um presidente. Porto Alegre: L&PM Editores, 1984c.

DI MORETTI; VENTURI, Toni; KAUFFMAN, Ricardo. *Cabra-cega: o caminho do filme do roteiro de Di Moretti as telas – Análise cena a cena de Toni Venturi e Ricardo Kauffman*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo; TV Cultura – Fundação Padre Anchieta, 2005. (Coleção aplauso – Série Cinema Brasil).

DIRETOR afirma que censura já recrudescer, *Jornal do Brasil*. Caderno B, p. 8, Rio de Janeiro, 26 jan.1982.

DIRETORA da Censura vai contra liberação de filme. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, p. 31, 11 nov. 1982.

DO TEMPO em que os legistas tinham ideologia, *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 03 jan.1988. Domingo, p.5

DOR resgatada: um vídeo conta a morte de Sônia Angel Jones. *Veja*, p.45, 23 out. 1985. Disponível em: <<http://www.arqanalagoa.ufscar.br/pdf/recortes/R03552.pdf>>. Acesso em: 05 dez. 2009.

DURÁN, Jorge. A política sempre rondará minha vida. *Filme Cultura* n.48, p.14-23, nov.1988.

EDUARDO, Cléber. “Batismo de sangue”. *Cinética: cinema e crítica*. 2007. Disponível em:

<<http://www.revistacinetica.com.br/batismodesangue.htm>> Acesso em: 20 jun. 2010.

_____. Zuzu: entre Costa-Gavras e Carlos Coimbra. *Cinética: cinema e crítica*. 2006. Disponível em:

<<http://www.revistacinetica.com.br/zuzuangel.htm>> Acesso em: 20 jan.2011.

EISENSTEIN, Sergei. *A forma do filme*. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.

ESQUENAZI, Jean-Pierre. Éléments de sociologie du film. *Cinémas: revue d'études cinématographiques*, v. 17, n. 2-3, p. 117-141, printemps, 2007.

ESTEVINHO, Telmo Antonio Dinelli. “*Este milhão é meu*”: Estado e Cinema no Brasil (1984-1989). 2003. 103 f. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais). Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2003.

EWALD FILHO, Rubens. O erro básico de “Paula”: a má escolha do elenco. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, p. 16, 5 nov. 1980.

_____. Guerrilha e tortura em sessões normais a partir das 14 horas. *Isto é*, n.195, p.3, 17 set. 1980.

_____. Um cineasta no auge de sua forma. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, p. 17, 25 maio 1984

FAZIO, Rodrigo. *A luta armada no Brasil através do filme “O que é isso, companheiro?”* 2003. 142f. Dissertação (Mestrado em História) – Instituto de História, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2003. Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select_action=&co_obra=126020>. Acesso em: 28 dez.2009.

FASSONI, Orlando L. Embrafilme, desleixo com seu próprio investimento. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, p. 27, 15 nov. 1980.

FERRAZ, Joana D`Arc Fernandes. As Versões Cinematográficas da Ditadura Brasileira. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE SOCIOLOGIA, 13., 2007, Recife. *Anais...* Recife:

UFPE. 2007. p.01-10. Disponível em:
<http://www.sbsociologia.com.br/congresso_v02/papers/GT5%20Cultura,%20Pol%C3%AAdtica,%20Mem%C3%B3ria%20e%20Subjetividade/sbs_2007_trabalho_final.pdf> Acesso em: 07 mar.2009.

FERREIRA, Jairo. A esperança no bico do periquito. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, p. 29, 04 jun. 1980.

FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucília (Orgs.). *O Brasil Republicano - O tempo da ditadura: regime militar e movimentos sociais em fins do século XX*. v.4. 2.ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

FERREIRA, Jorge e REIS FILHO, Daniel Aarão (Orgs.). *Revolução e Democracia (1964...)*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. 2007. (As Esquerdas no Brasil; v.3).

FERREIRA, Jorge. Leonel Brizola, os nacional-revolucionários e a Frente de Mobilização Popular. In: FERREIRA, Jorge e REIS FILHO, Daniel Aarão (Orgs.). *Nacionalismo e reformismo radical (1945-1964)*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. 2007. (As Esquerdas no Brasil; v.2). p.543-584.

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

FICO, Carlos. Espionagem, polícia política, censura e propaganda: os pilares básicos da repressão. In: FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucília (Orgs.). *O Brasil Republicano - O tempo da ditadura: regime militar e movimentos sociais em fins do século XX*. v.4. 2.ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007. p.167-205.

_____. *Além do golpe: versões e controvérsias sobre 1964 e a ditadura militar*. Rio de Janeiro; São Paulo: Record, 2004a.

_____. Versões e controvérsias sobre 1964 e a ditadura militar. *Rev. Bras. Hist.*, São Paulo, v. 24, n. 47, p.29-60. 2004b. Disponível em:
<http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-01882004000100003&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: 21 nov. 2009.

FINALMENTE liberado: “Pra frente Brasil”. *Cinemin*, v.1 n 3, p.5-9, fev/mar.1983.

FONSECA, Rodrigo. Um novo cinema político. *Revista de cinema*, v. 3, n. 37, p. 42-43, mai. 2003.

FRANCASTEL, Pierre. *A Realidade Figurativa: elementos estruturais de sociologia da arte*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1973.

_____. *Imagem, visão e imaginação*. São Paulo: Martins Fontes, 1983.

FRAGA, Ody. Entrevista a *Jornal da Semana*, n.63, abril de 1980. Disponível em: <<http://identidadecatarinense.blogspot.com/2007/02/ody-fraga-um-barriga-verde-na-boca-do.html>>. Acesso em 20 jun.2010.

FRANCO, Renato. *Itinerário político do romance pós-64:A Festa*. São Paulo: Ed. da UNESP, 1998.

GABEIRA, Fernando. *O que é isso, companheiro?*. Rio de Janeiro: Codecri, 1980. (Coleção Edições do Pasquim, v. 66).

GARDNIER, Ruy. “Batismo de sangue”. *Contracampo*, n.85. 2007. Disponível em: <<http://www.contracampo.com.br/85/critbatismodesangue.htm>> Acesso em: 20 jun.2010.

GASPARI, ELIO. *A ditadura envergonhada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002a. (Coleção As Ilusões Armadas, Vol. 1.).

_____. *A ditadura escancarada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002b. (Coleção As Ilusões Armadas, Vol.2).

GATTI, André Piero (Org.). *Embrafilme e o cinema brasileiro*. São Paulo: Centro Cultural São Paulo, 2008.

GERVITIZ, Roberto. Um movimento pessoal contra a imobilidade. *Filme Cultura*, n.48, p. 161-9, nov. 1988.

GIANNINI, Alessandro. O destino andino. *Il Corriere*, São Paulo, p. 23, 25 mai. 1987.

GORENDER, Jacob. *Combate nas trevas: a esquerda brasileira: das ilusões perdidas à luta armada*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1987. (Série Temas: Brasil contemporâneo. v. 3).

GUERINI, Elaine. Três produções levam prêmio HBO de cinema. *Jornal da tarde*, p.8C, 29 jul.1998.

GUERRA, Fabiana de Paula. *Luta armada em foco: a guerrilha do Araguaia nas telas do cinema*. 2008. 135 f. Dissertação (Mestrado em história). Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2008. <http://www.bdtu.ufu.br/tde_arquivos/16/TDE-2008-12-12T142427Z-1311/Publico/Fabiana.pdf> Acesso em: 25 fev.2010.

GRINDON, Leger. *Shadows on the past: studies in the historical fiction film*. Philadelphia: Temple University Press, 1994.

HAUSSEN, Luciana Fagundes. “*Deu pra ti, anos 70*” e “*A festa nunca termina (24 hour party people)*”: juventude, cultura e representação do social no cinema. 2008. 120 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social) – Faculdade de Comunicação Social, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2008. Disponível em:

<http://tede.pucrs.br/tde_arquivos/7/TDE-2008-04-29T054840Z-1220/Publico/400597.pdf> Acesso em: 5 ago.2010.

HEFFNER, Hernani. Ozualdo Candeias: “A Freira e a tortura”. 2005. In: *Portal Brasileiro de Cinema*. Disponível em: <http://www.heco.com.br/candeias/filmes/longas/04_03_08.php>. Acesso em: 20 jun.2010.

JAMESON, Fredric. *Marxismo e forma: teorias dialéticas da literatura no século XX*. São Paulo: HUCITEC, 1985.

_____. Reificação e utopia na cultura de massa. *Crítica Marxista*, São Paulo, v.1, n.1, p. 1-25, 1994.

JOHNSON, Randal; STAM, Robert. (Orgs.). *Brazilian Cinema*. Expanded edition. New York: Columbia University Press, 1995.

JOHNSON, Randal. *The Film Industry in Brazil: Culture and the State*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 1987.

_____. The rise and fall of brazilian cinema, 1960-1990. In: JOHNSON, Randal; STAM, Robert. (Orgs.). *Brazilian Cinema*. Expanded edition. New York: Columbia University Press, 1995.

JORGE, Marina Soler. *Cultura popular no cinema brasileiro dos anos 90*. 2007. 337 f. Tese (Doutorado em Sociologia) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

_____. *Cinema Novo e Embrafilme: cineastas e Estado pela consolidação da indústria cinematográfica brasileira*. 2002. 185 f. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2002.

JOSÉ, Angela. “Nunca fomos tão felizes”. *Cinemin*, n.11, p.15-16, out. 1984.

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

KONDER, Leandro. *A democracia e os comunistas no Brasil*. Rio de Janeiro: Graal, 1980. (Biblioteca de Ciência Sociais: série política, 15).

LANCELOTTI, Silvio. Roberto Farias, num e noutro lado da cerca. *Folha de São Paulo*, 4 abr. 1982.

LAPERA, Pedro Vinícius Asterito. *Brasis imaginados: a experiência do cinema brasileiro contemporâneo (1990-2007)*. 2007. 227 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação). Instituto de Arte e Comunicação Social, Universidade Federal Fluminense, Rio de Janeiro,

2007. Disponível em: <http://www.bdttd.ndc.uff.br/tde_arquivos/28/TDE-2008-10-08T145307Z-1722/Publico/Pedro%20Lapera-dissert.pdf>. Acesso em: 30 jun.2010.

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

LEITE, Paulo Moreira. O cinema da coragem: entrevista com Roberto Farias. *Veja*, São Paulo, 16 fev.1983.

LEME, Caroline Gomes. A ditadura militar no Brasil em uma abordagem cinematográfica não tradicional: A terceira morte de Joaquim Bolívar. *O Olho da História*, v. 14, p. 1-16, 2010. <<http://oolhodahistoria.org/n14/artigos/caroline.pdf>> Acesso em: 07 dez.2010.

_____.1994-2008: filmes brasileiros e ditadura militar. 2008. 142 f. Trabalho de conclusão de Curso (Graduação em Ciências Sociais) - Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Araraquara, 2008.

LIBERADO ontem “Filhos e Amantes”. *Folha de S. Paulo*, p.27, São Paulo, 19 de fev.1982

LINS, Consuelo. “*Cabra Marcado para Morrer*: um novo modo de se fazer documentário”. In:_____. *O documentário de Eduardo Coutinho* – televisão, cinema e video. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2004. p.30-57.

LOWY, Michael; SAYRE, Robert. *Revolta e melancolia – o romantismo na contramão da modernidade*. Petrópolis: Vozes, 1995.

LOYOLA, Leandro. Em homenagem ao repressor. *Revista Época*, 07 mai. 2009. Disponível *on-line* em: <<http://revistaepoca.globo.com/Revista/Epoca/0,,EMI71915-15223,00-EM+HOMENAGEM+AO+REPRESSOR.html>>. Acesso em: 20 jun.2010.

LUIZ JUNIOR, Celso. O cinema como fonte de pesquisa na sala de aula: análise fílmica sobre a resistência armada à ditadura militar brasileira. 124 f. Dissertação (Mestrado em Educação), Universidade Estadual de Maringá, Maringá, 2008. Disponível em: <http://www.ppe.uem.br/dissertacoes/2008_celso_luiz.pdf> Acesso em: 20 dez.2010.

LUKÁCS, Georg. Narrar ou descrever? In: KONDER, Leandro (Org.).*Ensaio sobre literatura*. Tradução de L. Konder et al. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.

MACHADO JR, Roberto. Política e cinema: os filmes da transição. *Caderno de Crítica*, n.1, p. 22-26. Rio de Janeiro: Embrafilme , mai. 1986.

MAGALHÃES, Wilson Soares de. *Filmes da luta armada*: a reconstrução do regime militar no cinema. 2001. 153 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social) – Instituto de Arte e Comunicação Social, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2001.

MAESTRI, Mário; SERRA, Carlos Henrique. Há cadáveres no armário de Bruno Barreto. *O Olho da História* UFBA - Salvador - BA, v. 1, n. 4. 1997. Não paginado. Disponível em: <<http://www.olhodahistoria.ufba.br/04maestr.html>> Acesso em: 07 mar.2009.

MALUF, Sônia Weidner; MELLO, Cecília Antakly de; PEDRO, Vanessa. Políticas do olhar: feminismo e cinema em Laura Mulvey. *Rev. Estud. Fem.*, Florianópolis, v. 13, n.2, p. 343-350, mai/ago. 2005. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-026X2005000200007&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: 20 jun. 2010.

MANIFESTO do Grupo de Onze Companheiros. In: FERREIRA, Jorge (Org.) *Brasil Republicano*. Disponível em: <<http://brasilrepublicano.com.br/fontes/8.pdf>> Acesso em: 07 dez.2010.

MARSON, Melina Izar. *O Cinema da Retomada: Estado e cinema no Brasil da dissolução da Embrafilme à criação da Ancine*. 2006. 203 f. Dissertação (Mestrado em Sociologia). Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2006.

MARTINS, William de Souza Nunes. *Produzindo no escuro: políticas para a indústria cinematográfica brasileira e o papel da censura (1964-1988)*. 2009. 232 f. Tese (Doutorado em História Social) - Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2009. Disponível em: <http://teses2.ufrj.br/Teses/IFCS_D/WilliamDeSouzaNunesMartins.pdf>. Acesso em 18 dez. 2009.

MATTA, Roberto da. Os dois lados do Brasil. *Filme Cultura*, n.43, p.89-92, jan/abr, 1984.

MATTOS, Carlos Alberto de. Tensão na América Latina, *O Dia*, Rio de Janeiro, 03 fev. 1985.

MEIRELES, Evangelina. A geração 70 chega ao cinema. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 15 jun.1988, Caderno 2, p. 10.

MELLO, João Manuel Cardoso; NOVAIS, Fernando. Capitalismo tardio e sociabilidade moderna. In: SCHWARCZ, Lília Moritz (Org.). *História da vida privada no Brasil: contrastes da intimidade contemporânea*. 2. reim. São Paulo: Companhia das Letras, 2002. v. 4, p. 559 – 659.

MENEZES, Paulo. Cinema e Ciências Sociais. In: SILVA, Josué Pereira da (Org.). *Por uma Sociologia do Século XX*. São Paulo: Annablume, 2007. p. 131-151.

_____. Representificação: as relações (im)possíveis entre cinema documental e conhecimento. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, São Paulo, v. 18, n. 51, 2003. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-

69092003000100007&lng=&nrm=iso>. Acesso em: 15 ago.2007.

_____. O cinema documental como *Representificação*: verdades e mentiras nas relações (im)possíveis entre representação, documentário, filme etnográfico, filme sociológico e conhecimento. In: NOVAES, S.C. et al. (Org.). *Escrituras da imagem*. São Paulo, Edusp/Fapesp, 2004.

_____. Cinema: imagem e interpretação. *Tempo Social*, São Paulo, v. 8, n. 2, p. 83-104, 1996.

_____. A questão do herói-sujeito em *Cabra marcado para morrer*, filme de Eduardo Coutinho. *Tempo Social*, São Paulo, v. 6, n. 1-2, p. 107-126, 1995.

MERLEAU-PONTY, M. O cinema e a nova psicologia. In: XAVIER, I. (Org.). *A experiência do cinema*: antologia. Rio de Janeiro: Graal: Embrasil, 1983. p.101-117.

MERTEN, Luiz Carlos. Murilo Salles revela Brasil da crise. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 23 out. 1993. Caderno 2, p. D5.

_____. Filme de Flávio Cândia busca a polêmica. *O Estado de São Paulo*. São Paulo, 2 jul.1997. Caderno 2, D12.

_____. Estreante não realiza suas boas idéias. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 14 jul.2000.

MESQUITA, Raphael. "Zuzu Angel". *Contracampo*, n.81, 2006. Disponível em: <<http://www.contracampo.com.br/81/critzuzuangel.htm>>. Acesso em: 20 nov.2010.

MIGUEL, Neliane Maria Ferreira. *Do "milagre" à "abertura"*: aspectos do regime militar revisitados através de uma análise do filme *Pra Frente Brasil*. 2007. 150 f. Dissertação (Mestrado em História). Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2007. Disponível em: <http://www.bdtu.ufu.br/tde_busca/arquivo.php?codArquivo=1261>. Acesso em: 08 jan.2009.

MILLARCH, Aramis. A revisão da história nas imagens de "Jango". *Estado do Paraná*, Paraná, 11 mai. 1984a, Disponível em: <<http://www.millarch.org/artigo/revisao-da-historia-nas-imagens-de-jango>>. Acesso em: 20 jan.2011.

_____. Bons resultados do Festival de Gramado. *Estado do Paraná*, Paraná, 25 mai 1984b. Disponível em: <<http://www.millarch.org/artigo/bons-resultados-do-festival-de-gramado>>. Acesso em: 20 jan.2011.

_____. “Dedé Mamata”: finalmente um filme sem Embrafilme”. *Estado do Paraná*, Almanaque, p.3, 24 jun.1988. Disponível em: <<http://www.millarch.org/artigo/dede-mamata-finalmente-um-filme-sem-embrafilme>> Acesso em: 05 ago.2010.

_____. O Brasil político e real voltou ao Fest-Brasília. *Estado do Paraná*, Paraná, 31 out.1989a. Almanaque, p.3. Disponível em: <<http://www.millarch.org/artigo/o-brasil-politico-real-voltou-ao-fest-brasil>>.Acesso em: 20 jan.2011.

_____. “No”, do paranaense Duque, venceu no RioCine. *Estado do Paraná*, Paraná, 24 ago. 1989b. Almanaque, p.3. Disponível em: <<http://www.millarch.org/artigo/no-do-paranaense-duque-venceu-no-riocine>>. Acesso em: 20 jan.2011.

_____. Saiu a Barriga, entrou o Corpo e Frankenstein revive novamente. *Estado do Paraná*, Paraná, 05 abr. 1991. Almanaque, Cinema. Disponível em: <<http://www.millarch.org/artigo/saiu-barriga-entrou-o-corpo-frankenstein-revive-novamente>>. Acesso em: 20 jan.2011.

MONASSA, Tatiana. “O ano em que meus pais saíram de férias”. *Contracampo*, n.83, 2006. Disponível em: <<http://www.contracampo.com.br/83/mostraoanoemquemeuspais.htm>>. Acesso em: 20 jan.2010.

MONTENEGRO, Antônio Torres. Cabra marcado para morrer: entre a memória e a História. In: SOARES, Mariza de Carvalho; FERREIRA, Jorge. *A História vai ao cinema: vinte filmes brasileiros comentados por historiadores*. Rio de Janeiro: Record, 2001. p.179-192.

MORAES, Denis de. *Vianinha, cúmplice da paixão: uma biografia de Oduvaldo Vianna Filho* Ed. rev. e ampl. Rio de Janeiro: Record, 2000.

MORIN, Edgar. *O cinema ou o homem imaginário*. Lisboa: Moraes Editores, 1970.

MOTA, Denise. ‘Terceira morte’ usa a ‘estética Glauberiana’. *Folha de S.Paulo*, São Paulo, 25 jul.1997. Ilustrada, p.8.

MOTA, Urariano. *Zuzu Angel: o filme segundo a crítica, Observatório da imprensa*, ano 15, n. 394. Disponível em: <<http://www.observatoriodaimprensa.com.br/artigos.asp?cod=394FDS002>>. Acesso em: 20 jan.2010.

MOTTA, Carlos M. “O bom burguês”: ficção, realidade?. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, p. 18, 27 ago. 1983.

MOURA, Roberto. A história sagrada do cinema brasileiro e o cinema invisível: os filmes

anti-ilusionistas no pós-Cinema Novo. *Cinemais* - Revista de cinema e outras questões audiovisuais, n. 17, p. 183-202, mai/jun. 1999.

MULVEY, Laura. Prazer visual e cinema narrativo. In: XAVIER, Ismail (Org.). *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Edições Graal/Embrafilme, 1983. p.437-453.

NAGIB, Lúcia. *O Cinema da Retomada*: depoimentos de 90 cineastas dos anos 90. São Paulo: Editora 34, 2002.

NICHOLS, Bill. *Representing reality: issues and concepts in documentary*. Bloomington; Indianapolis: Indiana University Press, 1991.

_____. *Introdução ao documentário*. Tradução de Mônica Saddy Martins. Papirus: Campinas (SP), 2005.

NO CINEMA, uma hora e meia com Teotônio”. *Jornal da tarde*, p.16, 11 de out.1984.

NOGUEIRA, Marco Aurélio (Org.). *PCB: Vinte Anos de Política 1958-1979* (documentos). São Paulo: Livraria Editora de Ciências Humanas (LECH), 1980. (Coleção A questão Social no Brasil, v.7).

NORITOMI, Roberto Tadeu. *Cinema e política*: resignação e conformismo no cinema brasileiro dos anos 90. 2003. 312 f. Tese (Doutorado em Sociologia). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2003.

NOTAS de produção *A Terceira morte de Joaquim Bolívar*. Disponível em: <<http://www.webcine.com.br/notaspro/npjoabol.htm>>. Acesso em: 05 dez. 2009.

NÓVOA, Jorge; FRESSATO, Soleni Biscouto; FEIGELSON, Kristian. (Orgs.) *Cinematógrafo*: um olhar sobre a história. Salvador: EDUFBA; São Paulo: Ed. UNESP, 2009.

“O CASO Herzog”, *Cisco*, v.3, n. 12, p. 6, 1988

“O CASO Herzog”, *Visão*, p.61, 03 ago. 1988

OEA veta “A Cor do seu destino”. *Jornal do Brasil*. Caderno B, Rio de Janeiro, p. 4, 03 jun. 1987.

OLIVA, Cláudio. “Corpo”. *Tabu*, v.4, n.46, p15, mar.1990.

OLIVEIRA, Bernardo. “A Terceira Morte de Joaquim Bolívar”: comédia em ponto de bala. *Contracampo*, n.18, 2000. Disponível em: <<http://www.contracampo.com.br/18/frames.htm>> Acesso em: 20 jan.2011.

OLIVEIRA, Luiz Carlos de. Equívoco no Rio. *Jornal do comércio*, Rio de Janeiro, 10 fev.1985.

OLTRAMARI, Alexandre. Esse maldito passado. In: PETRY, André. Porão iluminado. *Veja*, São Paulo, 09 dez. 1998. Disponível em:
< http://veja.abril.com.br/091298/p_050.html>. Acesso em: 20 jun.2010.

ORICCHIO, Luiz Zanin. *Cinema de novo*: um balanço crítico da Retomada. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.

_____. Diretor filia-se à tradição do cinema de idéias dos sixties. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 14 jul.2000.

_____. Filme insere dissonância em tema político. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 25 set.1998. Caderno 2, D30.

ORMOND, Andrea. “E Agora, José?”. *Estranho Encontro*: cinema brasileiro pela ótica feminina, 26 ago. 2008. Disponível em: <<http://estranhoencontro.blogspot.com/2008/08/e-agora-jos.html>>. Acesso em: 28 mai.2010.

ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira*: cultura brasileira e indústria cultural. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1991.

PATARRA, Dani, RATTON, Helvécio. *Batismo de Sangue* – Roteiro. São Paulo: Imprensa Oficial, 2008. (Coleção Aplauso – Série Cinema Brasil).

PELLEGRINI, Tânia. O cinema brasileiro da retomada: questão de identidade. In: _____. *Despropósitos*: estudos de ficção brasileira contemporânea. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2008.

PEREIRA, Edmar. Delicado, sutil, lírico; um exemplar exercício de cinema. *Jornal da Tarde*, São Paulo, p. 20, 1 nov. 1984a.

_____. Uma exumação do passado, num superlativo momento de cinema. *Jornal da Tarde*, São Paulo, p. 19, 27 mar. 1984b.

PEREIRA, Miguel. Carri e Murat: memória, política e representação. *Significação* – Revista de Cultura Audiovisual, São Paulo: Annablume, n.32, p.187-201, Primavera/Verão, 2009.

PESADELO dos anos 70 nas telas, *Correio Braziliense*, p.21, Brasília, 08 jan.1988.

PIEIDADE, Lúcio de Franciscis dos Reis. *A cultura do lixo*: horror, sexo e exploração no cinema. 2002. 222 f. Dissertação (Mestrado em Multimeios) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas (SP), 2002. Disponível em:

<<http://libdigi.unicamp.br/document/?down=vtls000288046>> Acesso em: 20 jun. 2010.

PINTO, Carlos Eduardo Pinto de. *O futuro do pretérito: as representações da história em filmes brasileiros produzidos durante a ditadura militar*. 2005. 166f. Dissertação (Mestrado em História) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2005. Disponível em: <http://www.maxwell.lambda.ele.puc-rio.br/Busca_etds.php?strSecao=resultado&nrSeq=8048@1> Acesso em: 15 jan.2010.

PINTO, Leonor Estela Souza. *Le cinema bresilien au risque de la censure pendant la dictature militaire de 1964 a 1985*. 447 f. 2001. Thèse de doctorat. Ecole Supérieure d'Audiovisuel, Université de Toulouse-Le Mirail. Toulouse: Décembre 2001. Disponível em: <http://www.memoriacinebr.com.br/Textos/Le_cinema_bresilien_au_risque_de_la.pdf> Acesso em: 25 mai. 2010.

_____. *O cinema brasileiro face à censura imposta pelo regime militar no Brasil – 1964/1988*. Março de 2006. Disponível em: <http://www.memoriacinebr.com.br/Textos/O_cinema_brasileiro_face_a_censura.pdf>. Acesso em: 07 dez. 2009.

_____. (Org.). *MEMÓRIA da censura no cinema brasileiro 1964-1988*. Disponível em: <<http://www.memoriacinebr.com.br>>. Acesso em: 07 dez. 2009.

PLANTINGA, Carl R. *Rhetoric and Representation in Nonfiction Film*. New York: Cambridge University Press, 1997.

POLÍCIA proíbe filme sobre Carlos Lamarca. *Folha de São Paulo*, São Paulo, p. 19, 30 jul. 1984.

POLÍTICA, violência: o terrorismo no cinema. *Jornal da Tarde*, São Paulo, p. 23, 27 ago. 1980.

PRADO, Guilherme de. “1981-1984: o cinéfilo torna-se cineasta – dirigindo na Boca”. Entrevista a *Revista Zingu!*. Entrevistadores: Gabriel Carneiro e Marcelo Carrard, jun.2008. . Disponível em: <<http://revistazingu.blogspot.com/2008/06/dgap-entrevista2.html>>. Acesso em 20 jun. 2010.

QUEIROZ, Anne Lee Fares de. *Cabra marcado para morrer: da história do cabra a história do filme*. 2006. 105f. Dissertação (Mestrado em Multimeios) - Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2005.

RAMALHO JR., Francisco. Entrevista que integra a “Programação Especial Francisco Ramalho Jr.” no *Canal Brasil*, mai. 2010.

RAMOS, Alcides Freire. *Canibalismo dos fracos: cinema e história do Brasil*. Bauru: EDUSC, 2002.

_____. A historicidade de *Cabra marcado para Morrer* (1964-84, Eduardo Coutinho), *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*, Debates, 2006. Disponível em: <<http://nuevomundo.revues.org/index1520.html>>. Acesso em: 07 mar.2009.

_____. Apontamentos em torno do cinema brasileiro da década de 1990, *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*, Debates, 2007 – História cultural do Brasil, Dossiê coordenado por Sandra Pesavento, 23 jan. 2007. Disponível em: <<http://nuevomundo.revues.org/pdf/3378>>. Acesso em: 20 jan.2011.

RAMOS, Fernão; MIRANDA, Luiz Felipe (Orgs.). *Enciclopédia do Cinema Brasileiro*. São Paulo: Editora Senac, 1997.

RAMOS, Fernão (Org.). *História do cinema brasileiro*. São Paulo: Art Editora, 1987.

RAMOS, Fernão. *Cinema Marginal (1968/1973): a representação em seu limite*. São Paulo: Brasiliense/Embrafilme, 1987.

_____. Caetano Veloso. In: RAMOS, Fernão; MIRANDA, Luiz Felipe (Orgs.). *Enciclopédia do Cinema Brasileiro*. São Paulo: Editora Senac, 1997. p.558-561.

RAMOS, José Mário Ortiz. *Cinema, televisão e publicidade: cultura popular de massa no Brasil nos anos 1970-1980*. 2ª ed. São Paulo: Annablume, 2004.

_____. O cinema brasileiro contemporâneo (1970-1987). In: RAMOS, Fernão (org.). *História do cinema brasileiro*. São Paulo: Art Editora, 1987. p.399-454.

_____. JK/JQ/JG: Memórias e sonhos de uma geração. *Folhetim*, São Paulo, p.8-9, 24 mar.1985.

_____. *Cinema, Estado e lutas culturais: anos 50, 60, 70*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983.

RAMOS, Luciano. Paula, história interrompida. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, p. 27, 15 nov. 1980.

REIS, Moura. Uma idéia séria e boa. Mas falta harmonia ao filme. *Jornal da Tarde*, São Paulo, p. 18, 4 nov. 1980.

REIS FILHO, Daniel Aarão; FERREIRA, Jorge; ZENHA, Celeste (Orgs.). *O século XX - O tempo das dúvidas: do declínio das utopias às globalizações*. v. 3. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

REIS FILHO, Daniel Aarão; RIDENTI, Marcelo; MOTTA, Rodrigo Patto Sá (Orgs.). *O golpe e a ditadura militar: 40 anos depois (1964-2004)*. Bauru: Edusc, 2004.

REIS FILHO, Daniel Aarão. *Ditadura militar, esquerdas e sociedade*. Rio de Janeiro: Zahar, 2000.

_____. *Sociedade, tortura e ditadura no Brasil*. [1999a] Especial para o site Gramsci e o Brasil. Disponível em: <<http://www.acessa.com/gramsci/?page=visualizar&id=104>>. Acesso em: 25 out. 2009.

_____. *O AI-5: sociedade e ditadura ao sul do Equador*. 1999b. Especial para o site Gramsci e o Brasil. Disponível em: <<http://www.acessa.com/gramsci/?page=visualizar&id=257>>. Acesso em: 25 out. 2009.

_____. Versões e ficções: a luta pela apropriação da memória. In: REIS FILHO, Daniel Aarão et al. *Versões e Ficções: o sequestro da História*. 2.ed.ampl. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 1997. (Coleção Ponto de Partida).

REIS FILHO, Daniel Aarão et al. *Versões e Ficções: o sequestro da História*. 2.ed.ampl. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 1997. (Coleção Ponto de Partida).

REZENDE, Sérgio; BERNSTEIN, Marcos. *Zuzu Angel – Roteiro*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006. (Coleção Aplauso – Série Cinema Brasil).

REZENDE, Sérgio. *A filmagem de Canudos*. Entrevistador: Oficina Cinema-História. In: O Olho da História n.3.,dez.1996. Não paginado. Disponível em: <<http://www.olhodahistoria.ufba.br/o3resen.html>>. Acesso em: 07 ago. 2009.

_____. “Zuzu Angel”. Entrevista a Angélica Bito. 25 mai. 2009. Disponível em: <<http://cinema.cineclick.uol.com.br/entrevista/carregar/titulo/sergio-rezende-zuzu-angel/id/97>> Acesso em: 20 nov.2010.

_____. Entrevista a Diógenes Muniz. 11 jul. 2006. *Folha on-line*. Disponível em:<<http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u62294.shtml>> Acesso em: 20 jan.2010.

RIDENTI, Marcelo. *Brasilidade revolucionária: um século de cultura e política*. São Paulo: Editora UNESP, 2010.

_____. *Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da TV*. Rio de Janeiro: Record, 2000.

_____. *O fantasma da revolução brasileira*. São Paulo: Editora Unesp, 1993.

_____. Artistas e intelectuais no Brasil pós-1960. *Tempo Social*, São Paulo, v. 17, n. 1, p.81-110, jun. 2005. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-20702005000100004&lng=pt&nrm=iso>. Acesso em: 07 mar.2009.

_____. Ação Popular: cristianismo e marxismo. In: REIS FILHO, Daniel Aarão; RIDENTI, Marcelo (Orgs.). *História do Marxismo no Brasil*, v.5. Campinas: Editora da UNICAMP, 2002. p. 213-282.

_____. 1968: rebeliões e utopias. In: REIS FILHO, Daniel Aarão; FERREIRA, Jorge & ZENHA, Celeste (Org.). *O século XX - O tempo das dúvidas: do declínio das utopias às globalizações*. v. 3. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000b. p.133-159.

_____. Que história é essa? In: REIS FILHO, Daniel Aarão et al. *Versões e ficções: o sequestro da história*. São Paulo, Ed. Fundação Perseu Abramo, 1997.

RIVETTE, Jacques. De l'abjection. *Cahiers du cinéma*, n. 120, jun. 1961, p. 54-55. Disponível em: <<http://simpleappareil.free.fr/observatoire/index.php?pdf/62/co/>>. Acesso em: 26 nov. 2010.

RIZZO, Sérgio. “Terceira morte” revê história brasileira. *Folha de S.Paulo*, São Paulo, 20 jul.2000. Guia da Folha, p.24.

RODRIGUES, M. *A Década de 80: Brasil: quando a multidão voltou às praças*. São Paulo: Editora Ática, 1992.

RODRIGUES, Lúcia. Minissérie sobre ditadura militar resgata passado recente do país. *Caros Amigos*. 2009. Disponível em: <http://carosamigos.terra.com.br/index_site.php?pag=revista&id=128&iditens=299>. Acesso em: 28 jan. 2010.

ROQUE, José Brito. Plínio Salgado (Trajetória política e ideias) e Plínio Salgado e a teoria do Estado Integral. In: SILVA, Francisco Carlos Teixeira da; MEDEIROS, Sabrina Evangelista; VIANNA, Alexander Martins (Orgs.). *Dicionário crítico do pensamento da direita: idéias, instituições e personagens*. Rio de Janeiro: Mauad; Tempo Presente – UFRJ; Faperj, 2000. p.365-372.

ROSENSTONE, Robert. *Visions of the past: the challenge of film to our idea of history*. 4.ed. Cambridge: Harvard University Press, 2001.

_____. “History in images/History in words: reflections on the possibility of really putting history onto film”. *American Historical Review*, n. 93, December 1988.

ROSSINI, Miriam de Souza. Rebeldes nas telas: um olhar sobre filmes de reconstituição

histórica dos anos 90. *Fênix - Revista de História e Estudos Culturais*, [S.l], v.3, n.1, jan/fev/mar.2006. Disponível em: <<http://www.revistafenix.pro.br/PDF6/14%20-%20DOSSIE%20-%20ARTIGO%20-%20MROSSINI.pdf>>. Acesso em: 07 mar.2009.

ROZOWYKWIAT, Tereza. *Arraes*. São Paulo: Iluminuras, 2006

SABADIN, Celso. *Francisco Ramalho Jr.: éramos apenas paulistas*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2009. (Coleção Aplauso - Cinema Brasil).

SALEM, Helena. Com o Leopardo de Bronze de Locarno, chega ao Rio “Nunca fomos tão felizes”. *O Globo*, 27 ago.1984. Disponível em: <http://www.murilosalles.com/film/f_film.htm> Acesso em: 20 jan.2011.

SALLES, Murilo. Eu tinha que fazer um filme sobre a geração 68 – Entrevista. *Filme Cultura*, n. 48, p.6-13, nov.1988.

SALLUM Jr., Brasílio. *Labirintos: dos generais à Nova República*. São Paulo: Hucitec.1996.

SANTOS, Marcia de Souza. *A ditadura de ontem nas telas de hoje: representações do regime militar no cinema brasileiro contemporâneo*. 2009. 199 f. *Dissertação* (Mestrado em História). Universidade de Brasília, Brasília, 2009. Disponível em: <http://repositorio.bce.unb.br/bitstream/10482/4319/1/2009_MarciaSouzaSantos.pdf> Acesso em: 14 mar.2010.

SCHETTINO, Romario. Filme de Nuno fala dos laudos falsos do IML. *Correio Braziliense*, p.26, 10 set.1987.

SCHVARZMAN, Sheila. As encenações da História. *História*, Franca, v. 22, n. 1, 2003. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-90742003000100007&lng=pt&nrm=iso>. Acesso em: 20 jan.2011.

SCHWARZ, Roberto. Cultura e Política, 1964-1969. In: _____. *O Pai de Família e outros estudos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

_____. O fio da meada. *Novos Estudos CEBRAP*, São Paulo, n.12, p.27-30, jun. 1985.

SELIGMAN, Flávia. *Verdes anos do cinema gaúcho: o ciclo super-8 em Porto Alegre*. 1990. 173f. *Dissertação* (Mestrado em Artes). Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1990.

SHILD, Susana. “Nunca fomos tão felizes: o elo perdido de Murilo Salles”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 23 ago.1984. Caderno B, p.8.

SILVA, Francisco Carlos Teixeira da; MEDEIROS, Sabrina Evangelista; VIANNA, Alexander Martins (Orgs.). *Dicionário crítico do pensamento da direita: idéias, instituições e personagens*. Rio de Janeiro: Mauad; Tempo Presente – UFRJ; Faperj, 2000.

SILVA, Humberto Pereira da. “Quase Dois Irmãos” e “Cabra-Cega” matizam o social e o político nos anos de chumbo. *Sinopse*, v. 8, n. 11, p. 79-83, set. 2006

SILVA, Maria Carolina Granato da. *O cinema na greve e a greve no cinema: memórias dos metalúrgicos do ABC (1979-1991)*. 446f. Tese (Doutorado em História). Instituto de Ciências Humanas, Universidade Federal Fluminense, Rio de Janeiro, 2008. Disponível em: <http://www.historia.uff.br/stricto/teses/Tese-2008_SILVA_Maria_Carolina_Granato_da-S.pdf>. Acesso em: 14 mar.2010.

SILVA NETO, Antônio Leão. *Dicionário de Filmes Brasileiros*. São Paulo: A. L. Silva Neto, 2002.

SILVERMAN, Malcolm. *Protesto e o Novo Romance Brasileiro*. 2a ed., trad. de Carlos Araújo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

SIMIS, A. (Org.). *Cinema e televisão durante a ditadura militar: depoimentos e reflexões*. Araraquara: Laboratório Editorial FCL/UNESP, São Paulo: Cultura Acadêmica Editora, 2005.

SIMIS, Anita. *Estado e cinema no Brasil*. São Paulo: Annablume, 1996.

_____. Cinema e democracia: rimas e contrastes. *Eptic on-line*. Dossiê Especial Cultura e Pensamento, Vol. II – Dinâmicas Culturais, p. 59-69, dez.2006. Disponível em: <http://www2.eptic.com.br/arquivos/Dossieespecial/dinamicasculturais/Eptic_CINEMA%20e%20DEMOCRACIA.pdf> . Acesso em: 08 abr. 2009.

_____. A Globo entra no Cinema. In: BRITTOS, Valério Cruz; BOLAÑO, César Ricardo Siqueira. (Org.). *Rede Globo: 40 anos de poder e hegemonia*. São Paulo: Paulus, 2005b.

_____. Como (sobre)vive o cinema?. *Universidade e Sociedade*, São Paulo, Ano VIII, n.16, p.21-26, jun.1998a.

_____. Situación del audiovisual brasileño en la década de los noventa. *Comunicación y Sociedad*, n. 33, Guadalajara, p.93-117, mai-ago.1998b.

_____. Política cinematográfica de 1976 a 1990. 2009. In: XXVIII Congresso Internacional da Associação de Estudos Latino-Americanos, LASA, 2009. Pontifícia Universidade Católica, *Anais...* Rio de Janeiro: LASA, 2009. p.1-15.

SIMIS, Anita; PELLEGRINI, Tânia. O Audiovisual Brasileiro dos Anos 90: questão estética ou econômica. In: LASA – LATIN AMERICAN STUDIES ASSOCIATION, 1998, Chicago. *Anais...* Chicago: LASA, 1998. p.2-33. Disponível em: <<http://lasa.international.pitt.edu/LASA98/Simis-Pellegrini.pdf>>. Acesso em: 07 mar.2009.

SIMÕES, Inimá. *Roteiro da intolerância: a censura cinematográfica no Brasil*. São Paulo: Ed. Terceiro Nome/SENAC, 1999.

_____. Ody Fraga. In: RAMOS, Fernão; MIRANDA, Luiz Felipe (Orgs.). *Enciclopédia do Cinema Brasileiro*. São Paulo: Editora Senac, 2000. p.260-261.

SONTAG, Susan. *Diante da dor dos outros*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SORLIN, Pierre. *Sociología del Cine: la apertura para la historia de mañana*. México: Fondo de Cultura Económica, 1985.

_____. *European cinemas, European societies 1939-1990*. Londres: Routledge, 1994.

SOUSA, Ana Paula. A hora e a vez da guerrilha – chegam à tela três ficções que tratam da luta armada nos anos 70. E vem mais por aí. *Carta Capital*, São Paulo, 30 mar. 2005. Ano XI. N.335, p.60-61.

_____. Cinemão para emocionar. *Carta Capital*, ano XII, n.404, p.64, 2 ago. 2006.

SOUZA, José Inácio de Melo. “Paula, uma love story?”. *Filme Cultura*, Rio de Janeiro, v.14, n.38/39, p. 89-90, ago.- nov. 1981.

_____. A morte e as mortes do cinema brasileiro: E outras histórias de arrepiar. *Revista USP*, São Paulo, n.19, p. 50-57, set./out./nov. 1993.

SOUZA, Karina Borges Diaz. *Testemunhar o esquecimento: fragmentos e transmissibilidade na memória de filhos de ex-presos, mortos e/ou desaparecidos políticos*. 2008. 82 f. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais). Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2008. Disponível em: <http://www.bibliotecadigital.ufba.br/tde_arquivos/42/TDE-2010-05-03T123941Z-1620/Publico/Dissertacao%20Karina%20Souzaseg.pdf> Acesso em: 05 dez.2010.

SOUZA, Maria Luiza Rodrigues. *Um estudo das narrativas cinematográficas sobre as ditaduras militares no Brasil (1964-1985) e na Argentina (1976-1983)*. 2007. 234 f. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) – Programa de Pós-Graduação em Estudos Comparados sobre as Américas, Universidade de Brasília, Brasília, 2007. Disponível em: <http://bdtd.bce.unb.br/tesesimplificado/tde_arquivos/12/TDE-2007-11-12T160150Z-2051/Publico/Tese_Maria%20Luiza.pdf>. Acesso em: 08 set.2009.

SPINA, Rose. Filhos da resistência. *Teoria e debate*, n.33, p.27-35, nov./dez.1996/jan.1997.

STAM, Robert. *On the margins: brazilian avant-garde cinema*. In: JOHNSON, Randal; STAM, Robert. (Orgs.). *Brazilian Cinema*. Expanded edition. New York: Columbia University Press, 1995. pp. 306-27.

STAM, Robert; XAVIER, Ismail. Transformation of national allegory: brazilian cinema from dictatorship to redemocratization. In: MARTIN, Michael T. (Org.). *New Latin American Cinema*, v.2. Detroit: Wayne State University Press, 1997. p.295-322.

STUMPF, André Gustavo. A Embrafilme e os limites da abertura. *Folha de São Paulo*, 4 abr. 1982.

STYCER, Mauricio. Viagem ao coração da juventude. *O Estado de S.Paulo*, Caderno 2, p.1, 27 mai.1987.

TAPAJÓS, Renato. Qual é a tua, companheiro?, *Revista ADUSP*, n.10, encarte especial “Que filme é esse? Que história é essa?”, p.18-23, jun.1997.

TEGA, Danielle. *Mulheres em foco: construções cinematográficas brasileiras da participação política feminina*. 2009. 121 f. Dissertação (Mestrado em Sociologia), Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Araraquara, 2009.

TELES, Ângela Aparecida. Uma estética da precariedade: migrações e trocas interculturais no cinema de Ozualdo Candeias (1967-1992). *História*, Franca, v.26 n.2, p.161-181, 2007. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-90742007000200009&lng=pt&nrm=iso> Acesso em: 3 fev. 2009.

_____. *Cinema e cidade: mobilidade, oralidade e precariedade no cinema de Ozualdo Candeias (1967-92)*. 2006. 236 f. Tese (Doutorado em História Social). Pontifícia Universidade Católica, São Paulo, 2006.

TELES, Edson. *Cine-bionarrativas: esquecimento e memória política*. Olhar, São Carlos, v.9, 2004. Disponível em: <<http://www.fflch.usp.br/df/geral3/edson2.html>>. Acesso em 10 jan.2011.

TENSÃO no Rio: o Brasil de gala. *Correio Braziliense*. 2 abr. 1985.

TOLEDO, Caio Navarro de. (Org.). 1964: visões críticas do golpe. Democracia e reformas no populismo. Campinas: Ed. Unicamp, 1997.

TOLEDO, Caio Navarro de. 1964: golpismo e democracia. As falácias do revisionismo. *Crítica marxista*, n.19, p. 27-38, 2004. Disponível em: <<http://www.unicamp.br/cemarx/criticamarxista/critica19-A-toledo.pdf>>. Acesso em: 25

out.2009.

TOLENTINO, Célia Aparecida Ferreira. *O Rural no cinema brasileiro*. São Paulo: Editora da UNESP, 2001.

TORTURA: diário de terrorista não funciona na tela. *Veja*, n.629, 24 set. 1980.

TURNER, Graeme. *Cinema como prática social*. São Paulo: Summus Editorial, 1997.

UCHOA, Fábio Raddi. *Figuras da impotência*: traços do anti-erotismo em ‘A Freira e a Tortura’, XIV Encontro Internacional da SOCINE (Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual), Recife, 2010. Disponível em:
<http://www.socine.org.br/adm/ver_sem2.asp?cod=618>. Acesso em: 27 jun.2010.

VALENTE, Eduardo. “O ano em que meus pais saíram de férias”: cinema narrativo, muito prazer. *Cinética*: cinema e crítica, 2006. Disponível em:
<<http://www.revistacinetica.com.br/anoemquecartaz.htm>>. Acesso em: 20 jan.2010.

VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. *Ensaio sobre análise fílmica*. Campinas: Papirus, 1994.

VARTUCK, Pola. A surpreendente estréia do diretor Murilo Salles. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, p. 24, 8 nov. 1984.

VEIGA, Cristina. Itamarati, o novo censor. *Jornal do Brasil*. Caderno B, Rio de Janeiro, p. 1, 06 jun. 1987.

VELLOSO, Beatriz. Filme vai mostrar três épocas de ganância. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 17 jan.1996.Caderno 2, D2.

VENTURA, Mauro. Os pais de Dedé Mamata. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, Caderno de Domingo, p.27, 28 ago.1988.

_____.Tirando o capuz – os anos de chumbo da ditadura militar ressurgem em 14 filmes. *O Globo*, Rio de Janeiro, Segundo Caderno, 21 ago 2005. Disponível em:
<<http://www.dizventura2.blogger.com.br/>> Acesso em: 21 jul.2010.

VENTURI, Toni. [8 março 2006]. Entrevista a Aletéia Selonk. In: SELONK, Aletéia. *O imaginário do produtor cinematográfico do tipo comunicativo – um estudo do espaço audiovisual do Brasil*. 2007. f.236-255.Tese (Doutorado em Comunicação Social) Faculdade de Comunicação, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2007. Disponível em:
<http://tede.pucrs.br/tde_busca/arquivo.php?codArquivo=660>. Acesso em: 07 mar.2009.

VENTURI, Toni. Entrevista, 2007. Entrevistador: Ademir Pascale Cardoso. *Cranik*, 22 mai

2007. Disponível em: <<http://www.cranik.com/entrevista64.html>> Acesso em: 05 ago. 2010.

WILLIAMS, Linda. Film bodies: gender, genre and excess. In: GRANT, Barry Keith. (Org.) *Film genre reader II*. Austin: University of Texas Press, 1999. p.140-158.

WILLIAMS, Raymond. *Palavras-Chave: um vocabulário de cultura e sociedade*. São Paulo: Boitempo, 2007.

_____. *Cultura*. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2000.

_____. Base and superstructure in marxist cultural theory. In: *Problems in materialism and culture*. Londres: New Left Review Editions, 1982. p.3-16.

_____. *Marxismo e literatura*. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.

XAVIER, Ismail. *Cinema brasileiro moderno*. 3.ed. São Paulo: Paz e Terra, 2006.

_____. A alegoria histórica. In: RAMOS, Fernão (Org.). *Teoria contemporânea do cinema: pós-estruturalismo e filosofia analítica*. v. 1. São Paulo: SENAC, 2005.

_____. *O olhar e a cena: Melodrama, Hollywood, Cinema Novo*, Nelson Rodrigues. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

_____. O cinema brasileiro dos anos 90. *Praga*, São Paulo: Hucitec, n. 9, p.97-138, jun. 2000.

_____. A ilusão do olhar neutro e a banalização. *Praga*, São Paulo, Editora Hucitec, n. 3, p.141-153. 1997.

_____. *Alegorias do subdesenvolvimento: cinema novo, tropicalismo, cinema marginal*. São Paulo: Brasiliense, 1993a.

_____. Cinema político e gêneros tradicionais: a força e os limites da matriz melodramática. *Revista USP*, São Paulo, n.19, p. 115-121, set./out./nov. 1993b.

_____. Do golpe militar à abertura: a resposta do cinema de autor. In: BERNARDET, Jean Claude; PEREIRA, Miguel; XAVIER, Ismail: *O Desafio do Cinema: a política do Estado e a política dos autores*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985, p.7-46.

_____. Alegoria, modernidade, nacionalismo. In: *Doze questões sobre cultura e arte: seminários*. Rio de Janeiro, Funarte/MEC, 1984. p.3-27.

_____. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. Rio de Janeiro: Paz e

Terra, 1977.

“ZUZU Angel” *pressbook*. [2006]. Disponível em:

<<http://globofilmes.globo.com/GloboFilmes/Imprensa/download/0,,5593-1,00.pdf>> Acesso em: nov.2010.

ZUZU Angel foi assassinada, diz comissão – Indenização vai custear filme. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 26 mar.1998.

FILMOGRAFIA

Fichas técnicas e sinopses dos filmes citados³¹¹

15 Filhos. *Dir.* Maria de Oliveira Soares e Marta Nehring, 1996. (20 min.), son., p&b e color. *Sinopse*: “O vídeo relembra os horrores cometidos durante a ditadura militar, quando milhares de pessoas, contrárias ao regime, morreram ou desapareceram sem deixar pistas. A narrativa cabe aos filhos dos presos políticos, que contam traumas nunca superados”.

1972. *Dir.*: José Emilio Rondeau. *Rot.*: José Emílio Rondeau; Ana Maria Bahiana. *Prod.*: Tarcísio Vidigal; Ana Maria Bahiana; Lúcia Fares. *Mús.*: Renato Ladeira; Cláudio Araújo. *Fotog.*: Marcelo Durst. *Dir.arte*: Cláudio Amaral Peixoto. *Figur.*: Karla Monteiro. *Mont.*: João Paulo Carvalho. *El.*: Rafael Rocha; Dandara Ohana Guerra; Bem Gil; Fábio Azevedo; Débora Lamm; Dudu Azevedo, Lúcio Mauro Filho; Louise Cardoso; Pierre dos Santos; Tony Tornado. Rio de Janeiro: Grupo Novo de Cinema e TV Ltda; Luz & Imaginação; Miravista; Labocine do Brasil; Quanta, Buena Vista International, 2006. (100 min.), son., color. *Sinopse*: “Eles não tinham nada em comum – apenas a paixão pelo rock. Embalados por um novo som no cenário nacional, o suburbano Snoppy (Rafael Rocha) e Júlia (Dandara Guerra), moderna garota de Ipanema, superam diferenças e passam a viver uma emocionante história de amor em meio à efervescente vida cultural do Rio de Janeiro, em 1972.”

AÇÃO entre amigos. *Dir.*: Beto Brant. *Rot.*: Beto Brant; Marçal Aquino; Renato Ciasca, baseado em argumento de Marçal Aquino. *Prod.*: Sara Silveira. *Mús.*: André Abujamra. *Fotog.*: Marcelo Durst. *Dir.arte*: Cássio Amarante. *Figur.*: Cristina Camargo. *Mont.*: Mingo Gattozzi. *El.*: Leonardo Villar; Zecarlos Machado; Cacá Amaral; Carlos Mecen; Genésio de Barros; Melina Athís; Rodrigo Brassaloto; Sérgio Cavalcante; Heberson Hoerbe; Douglas Simon. São Paulo: Dezenove Som e Imagens Produções Ltda; TV Cultura de São Paulo, Riofilme; S. Ribeiro, 1998. (76 min.), son., color. *Sinopse*: “Participantes da luta armada no fim dos anos 60, quatro amigos resolvem se encontrar para uma suposta pescaria. Um deles afirma ter encontrado o torturador do grupo na cidade programada para a pescaria. Chegam à cidade e na procura pelo torturador o passado mal resolvido pode vir à tona”.

ALMA corsária. *Dir.e rot.*: Carlos Reichenbach. *Prod.*: Carlos Reichenbach; Sara Silveira. *Fotog.*: Carlos Reichenbach. *Mús.*: Carlos Reichenbach. *Som*: José Luiz Sasso; Eduardo Santos. *Mont.*: Cristina Amaral. *Dir.arte*: Renato Theobaldo. *Figur.*: Andréa Ramalho. *Cenog.*: Henrique Lanfranchi. *El.*: Bertrand Duarte, Jandir Ferrari, Andréa Richa, Mariana de Moraes, Jorge Fernando, Emílio di Biasi, Abrahão Farc, Roberto Miranda, Paulo Marrafão, Ricardo Pettine, David y Pond, Rosana Seligmann, Flor, Amazilis Almeida, Jaqueline de Oliveira, André Messias, Denis Peres, Joaquim Paulo do Espírito Santo,

³¹¹ Dados coletados em materiais oficiais (VHS/ DVD; *press releases*; *press-books*; *sites* oficiais de divulgação) e/ou em consulta à base de dados “Filmografia brasileira” da Cinemateca Brasileira e ao *Dicionário de filmes brasileiros* organizado por Antônio Leão da Silva Neto (2002).

Walter Forster, Chris Couto, Bruno de André, Carolina Ferraz, Malu Bierrenbach, Guilhermino Domiciano, Leonardo Medeiros, Ricardo Pettine. São Paulo: Dezenove Som e Imagem Produções; Secretaria para o Desenvolvimento Audiovisual/MINC; FINEP/MCT; Polo de Cinema e Vídeo do Distrito Federal; Banco de Brasília S.A.; Moviecenter Cinematográfica; Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo, 1993. (111 min.), son., color. *Sinopse*: “A história da amizade entre dois poetas. O filme não se preocupa propriamente com a poesia, mas com os motivos que levam os dois amigos a escreverem um livro a quatro mãos 'Sentimento Ocidental'. Abrangendo o final dos anos 50 até o início dos anos 80, ‘Alma corsária, Alma gêmea’ reflete as mudanças sociais e políticas do país, através da formação cultural, das experiências pessoais e das musas que inspiraram Rivaldo Torres e Teodoro Xavier.”

ANO em que meus pais saíram de férias, O. *Dir.*: Cao Hamburger. *Rot.*: Cláudio Galperin; Bráulio Mantovani; Anna Muylaert; Cao Hamburger, baseado em história original de Cláudio Galperin e Cao Hamburger. *Prod.*: Caio Gullane; Cao Hamburger; Fabiano Gullane. *Mús.*: Beto Villares. *Fotog.*: Adriano Goldman. *Dir.arte*: Cássio Amarante. *Figur.*: Cristina Camargo. *Mont.*: Daniel Rezende. *El.*: Michel Joelsas; Germano Haiut; Daniela Piepszyk; Caio Blat; Paulo Autran; Simone Spoladore; Eduardo Moreira; Liliana Castro. São Paulo: Caos Produções Cinematográficas Ltda; Gullane Filmes; Miravista; Globo Filmes, Buena Vista International, 2006. (110 min.), son., color. *Sinopse*: “Em 1970, o Brasil e o mundo parecem estar de cabeça para baixo, enfrentando inúmeras crises políticas. Mas a maior preocupação na vida de Mauro, um garoto mineiro de classe média, de 12 anos e apaixonado por futebol e por jogo de botão, tem pouco a ver com a ditadura militar que domina o país. Seu maior desejo é ver o Brasil tricampeão mundial de futebol. Subitamente, ele se vê separado dos pais, que ‘saem de férias’. Mauro vai morar na casa do avô que pouco conhece e é obrigado a se adaptar a uma estranha e divertida comunidade: o Bom Retiro, bairro de São Paulo que abriga judeus e italianos, entre outras culturas.”

ARAGUAYA – A conspiração do silêncio. *Dir.*: Ronaldo Duque. *Rot.*: Ronaldo Duque; Guilherme Reis; Paula Simas. *Prod.*: Ronaldo Duque; Márcio Curi. *Mús.*: Rênio Quintas. *Som*: Chico Bororo. *Dir.arte*: Pedro Daldegan e Eurico Rocha. *Fotog.*: Luís Abramo; Jacques Cheuiche. *Mont.*: André Cardoso. *Figur.*: Maria Carmem de Souza. *El.*: Norton Nascimento; Françoise Forton; Danton Mello; Narcisa Leão; Stephane Brodt; Fernanda Maiorano; Rasanne Holland; Rômulo Augusto; William Ferreira; Cacá Amaral; Cláudio Jaborandi; Humberto Pedrancini; Fernando Alves Pinto; Pablo Peixoto; Adriano Barroso. Goiás: Ronaldo Duque & Associados, 2004. (105 min.), son., color. *Sinopse*: “O exército brasileiro no auge da ideologia da segurança nacional, um partido de esquerda dissidente, militantes aguerridos (a maioria deles ainda jovens e inexperientes), inocentes camponeses e uma região onde a ambição e a miséria disputavam lugar palmo a palmo. Esse é o cenário de ‘Araguaya: a Conspiração do Silêncio’, longa-metragem de ficção baseado em extensa pesquisa empreendida pelo realizador e roteirista Ronaldo Duque sobre a Guerrilha do Araguaia, um dos episódios mais importantes de nossa história contemporânea”.

BANANA Split. *Dir.*: Paulo Sérgio Almeida. *Arg.*: Paulo Sérgio Almeida; Gilberto Loureiro. *Rot.*: Paulo Sérgio Almeida; Mário Prata; Flávio Moreira da Costa. *Prod.*:

Roberto Bakker. *Fotog.*: Antônio Penido. *Mús.*: Sérgio Saraceni. *Som*: Cristiano Maciel. *Mont.*: Diana Vasconcelos. *Figur.*: Bárbara Mendonça. *Cenog.*: Paulo Flaksman. *El.*: Myrian Rios; Marcos Frola; André Felipe; Mariana de Moraes; Tássia Camargo; Walmor Chagas; Otávio Augusto; Wilson Grey; Paulo César Pereiro; Paulo Villaça; Alcione Mazzeo; Felipe Martins; Anderson Muller; Roberto Bomtempo; Andréa Avancini; Alexandra Marzo; Danielle Daumeri; Tamara Taxman; Rogério Fróes; Ângela Figueiredo; Zaira Zambelli; Thelma Reston; Tite de Lemos. Rio de Janeiro: Banana Split Produções Cinematográficas; Art & Ofício Produções Artísticas; ARTV Produções Artísticas; Embrafilme, 1987. (99 min.), son., color. *Sinopse*: “Jovens de Petrópolis divertem-se em pleno verão dos anos 60, completamente alheios aos acontecimentos políticos”.

BARRA 68 - Sem Perder a Ternura. *Dir. e Rot.*: Vladimir Carvalho. *Prod.*: Manfredo Caldas. *Mús.*: Marcus Vinícius; Luiz Marçal. *Fotog.*: André Luiz da Cunha. Brasília: Folkino Produções Audiovisuais, Riofilme, 2000. (80 min.), son., p&b e color. *Sinopse*: “A luta de Darcy Ribeiro no início dos anos 60 para criar e implantar a Universidade de Brasília. E as repetidas agressões sofridas pela UNB, desde o golpe militar de 64 até os acontecimentos de 1968, quando foram detidos numa quadra de esportes no campus cerca de 500 estudantes. A crise culminaria com o Ato Institucional nº 5, o AI-5, e o Ato Suplementar nº 38, este último pondo o Congresso Nacional em recesso indefinidamente.”

BATISMO de sangue. *Dir.*: Helvécio Ratton. *Rot.*: Dani Patarra; Helvécio Ratton, baseado no livro homônimo de Frei Betto. *Prod.*: Helvécio Ratton. *Mús.*: Marco Antônio Guimarães. *Fotog.*: Lauro Escorel. *Dir.arte*: Adrian Cooper. *Figur.*: Marjorie Gueller; Joana Porto. *Mont.*: Mair Tavares. *Prod.exec.*: Guilherme Fiúza e Tininho Fonseca. *El.*: Caio Blat; Daniel de Oliveira; Cássio Gabus Mendes; Ângelo Antônio; Léo Quintão; Odilon Esteves; Marcélia Cartaxo; Marku Ribas; Murilo Grossi; Renato Parara; Jorge Emil. Minas Gerais: Quimera Filmes; V&M do Brasil, Downtown Filmes, 2007. (110 min.), son., color. *Sinopse*: “Baseado em fatos reais, o filme conta a participação de frades dominicanos na luta clandestina contra a ditadura militar, no final dos anos 60. Movidos por ideais cristãos, eles decidem apoiar a luta armada, e são presos e torturados. Um deles, Frei Tito, é mandado para o exílio na França, onde, atormentado pelas imagens de seus carrascos, comete suicídio”.

BEIJO da mulher aranha, O. *Dir.*: Hector Babenco. *Rot.*: Leonard Schrader, baseado no romance homônimo de Manuel Puig. *Prod.*: Hector Babenco; David Weism. *Prod.exec.*: Francisco Ramalho Jr. *Fotog.*: Rodolfo Sanchez. *Mús.*: John Neschling. *Som*: Ismael Monteiro. *Dir.arte*: Clóvis Bueno. *Mont.*: Mauro Alice. *El.*: William Hurt, Raul Julia, Sônia Braga, José Lewgoy, Nuno Leal Maia, Miriam Pires, Milton Gonçalves, Patrício Bisso, Fernando Torres, Herson Capri, Denise Dummont, Antônio Petrin, Nildo Parente, Wilson Grey, Miguel Falabella, Walter Breda, Luis Guilherme, Whalmir Barros, Luis Serra, Ana Maria Braga, Luis Roberto Galizia, Benjamin Cattan, Oswaldo Barreto, Sérgio Bright, Cláudio Curi, Andrea L'Abbate. São Paulo: HB Filmes, 1985. (120 min.), son., color. *Sinopse*: “Em uma prisão na América do Sul, dois prisioneiros dividem a mesma cela. Um é homossexual e está preso por comportamento imoral e o outro é um prisioneiro político. O primeiro, para fugir da triste realidade que o cerca, inventa filmes cheios de mistério e

romance, mas o outro tenta se manter o mais politizado possível em relação ao momento que vive. Mas esta convivência faz com que os dois homens se compreendam e se respeitem.”

BENJAMIM. *Dir.*: Monique Gardenberg. *Rot.*: Jorge Furtado; Glênio Póvoas; Monique Gardenberg, baseado no livro homônimo de Chico Buarque. *Prod.*: Paula Lavigne; Augusto Casé. *Mús.orig.*: Arnaldo Antunes; Chico Neves. *Som.*: Jorge Saldanha. *Fotog.*: Marcelo Durst. *Dir.artes*: Marcos Flaksman. *Mont.*: João Paulo Carvalho. *El.*: Paulo José; Cléo Pires; Danton Mello; Chico Diaz; Guilherme Leme; Rodolfo Botino; Ernesto Piccolo; Mauro Mendonça; Miguel Lunardi; Pablo Padilha; Dada Maia; Micaela Góes; Ana Kutner; Nelson Xavier; Ivone Hoffman; Zeca Pagodinho; Wando. Rio de Janeiro: Natasha & Duetto Filmes; Estudiosomega; Quanta; Europa Filmes; Gullane Filmes, 2003. (104 min.), son., color. *Sinopse*: “Baseado no livro de Chico Buarque de Hollanda, ‘Benjamim’ conta a história de uma paixão perigosa em dois tempos, separados por um lapso de 30 anos. Ao conhecer a jovem Ariela Masé, de espantosa semelhança com o grande amor de seu passado, o veterano e esquecido modelo publicitário Benjamim Zambraia revive as delícias e horrores da paixão. A ‘reencarnação’ da sua amada Castana Beatriz tem algo mais a lhe oferecer: um acerto de contas com a sua própria consciência.”

BESAME mucho. *Dir.*: Francisco Ramalho Jr. *Rot.*: Francisco Ramalho Jr.; Mário Prata, baseado em peça teatral homônima de Mário Prata. *Prod.*: Francisco Ramalho Jr.; Hector Babendo; Leda Borges. *Mús.*: Wagner Tiso. *Som.*: Romeu Quinto. *Fotog.*: José Tadeu Ribeiro. *Mont.*: Mauro Alice. *Dir.artes*: Marcos Weinstock. *El.*: Antonio Fagundes, Christiane Torloni, José Wilker, Glória Pires, Paulo Betti, Giulia Gam, Isabel Ribeiro, Sylvio Mazzuca, Jesse James, Iara Jamra, Vera Zimmermann, Linda Gay, Wilma de Aguiar. São Paulo: H.B. Filmes; Ética DTVM; Videolab; S01 Boutique; Embrafilme, 1987. (108min.), son., color. *Sinopse*: “Besame Mucho narra em discurso retroativo à trajetória de dois casais amigos, Xico e Olga, Tuca e Dina, mostrando o romance no interior, o casamento, o sexo, a carreira profissional, os fatos políticos das décadas de 60 e 70, e a música ‘Besame Mucho’, interferindo em suas vidas.”

BOM burguês, O. *Dir.*: Oswaldo Caldeira. *Rot.*: Oswaldo Caldeira, Doc Comparato, Leopoldo Serran. *Prod.exec.*: Paulo Thiago. *Fotog.*: Antônio Penido. *Mús.*: Paulo Moura. *Som.*: José Luiz Sasso. *Mont.*: Gilberto Santeiro. *Figur.*: Paulo Chada; RVL; Marza. *Cenog.*: Paulo Chada. *El.*: José Wilker, Betty Faria, Jardel Filho, Christiane Torloni, Anselmo Vasconcellos, Nelson Dantas, Nelson Xavier, Nicole Puzzi, Jofre Soares, Emmanoel Cavalcanti, Paulo Porto, Fabio Junqueira, Ivan Almeida, Maria Alves, Carlos Wilson, Adriana Figueiredo, Celso Faria, Claude Haguenauer. Rio de Janeiro: Encontro Produções Cinematográficas; Embrafilme, 1983. (100 min.), son.color. *Sinopse*: “O bancário Lucas apóia financeiramente organizações revolucionárias distintas: uma contrária à guerrilha e outra, favorável à luta armada. Joana é irmã de Lucas, mas não sabe de suas atividades clandestinas. Mas tudo pode acontecer após o sequestro de um embaixador suíço. Entre a tensão e a incerteza, Joana se apaixona pelo guerrilheiro Lauro, o grupo é descoberto e seu líder, morto. Agora a identidade de Lucas está por vir à tona. E pelas mãos de sua própria irmã.”

BRAVO Guerreiro, O. *Dir.:* Gustavo Dahl. *Rot.:* Gustavo Dahl; Roberto Marinho de Azevedo Neto. *Prod.:* Gustavo Dahl; Joe Kantor. *Som:* Carlos Della Riva; Walter Goulart. *Fotog.:* Afonso H. Beato. *Mont.:* Eduardo Escorel. *El.:* Paulo César Pereio; Mário Lago; Ítalo Rossi; Maria Lúcia Dahl; Paulo Gracindo; Hugo Carvana; César Ladeira; Isabella; Josef Guerreiro; Angelito Melo; Cecil Thiré; Abel Pêra; Milton Gonçalves; Paulo Porto; Antônio Carnera; Antônio Vitor; Carlos Vereza; David Zingg; José de Freitas. Rio de Janeiro: Gustavo Dahl Produções Cinematográficas; Joe Kantor Produções Cinematográficas; Saga Filmes; Difilm, 1969. (80 min.), son.p&b. *Sinopse:* “Miguel Horta, jovem deputado da oposição, decide mudar de partido para se infiltrar no governo por julgar que só dentro do poder é que poderia fazer alguma coisa pela causa pública. Um dia recebe em casa a visita de um cabo eleitoral dizendo que pelêgos estão tentando derrubar a diretoria do sindicato, tendo por motivo um projeto de lei de sua autoria. Apesar dos apelos de Clara, sua mulher, Miguel vai para o sindicato, onde os trabalhadores estão reunidos em assembléia geral. Quando o presidente do sindicato consegue superar a situação, Miguel faz um discurso narrando toda a sua trajetória política e termina dizendo que não é mais o indicado para defender os sindicalizados. De volta ao lar, percorrendo a casa vazia, vai até a escrivaninha, pega um revólver e encosta o cano no céu da boca.”

CABRA-CEGA. *Dir.:* Toni Venturi. *Rot.:* Di Moretti. *Arg.:* Fernando Bonassi; Victor Navas. *Prod.:* Toni Venturi. *Mús.:* Fernanda Porto. *Som Direto:* João Godoy. *Ed. Som:* Beto Ferraz. *Fotog.:* Adrian Cooper. *Des. Prod.:* Cláudia Minari. *Dir.arte:* Chico Andrade. *Mont.:* Willem Dias. *Prod.exec.:* Sérgio Kieling. *El.:* Leonardo Medeiros; Débora Duboc; Jonas Bloch; Michel Bercovitch; Milhem Cortaz; Bri Fiocca; Odara Carvalho; Renato Borghi; Walter Breda; Elcio Nogueira. São Paulo: Ohar Imaginário; Quanta; Estúdios Mega; Megacolor, Europa Filmes, 2005. (107 min.), son., color. *Sinopse:* “Setembro de 1971, anos de chumbo. A organização clandestina está debilitada e discute o abandono da estratégia armada. Escondidos no apartamento de um simpatizante, os jovens militantes Thiago e Rosa vivem o sonho e o pesadelo do projeto revolucionário.”

CABRA marcado para morrer. *Dir. e Rot.:* Eduardo Coutinho. *Prod.:* Eduardo Coutinho; Zelito Viana. *Prod.exec.:* Leon Hirszman; Zelito Viana. *Fotog.:* Fernando Duarte; Edgar Moura. *Mús.:* Rogério Rossini. *Som dir.:* Jorge Saldanha. *Mont.:* Eduardo Escorel. Rio de Janeiro: CPC - Centro Popular de Cultura; Mapa; Gaumont do Brasil, 1964-1984. (119 min.), son. p&b e color. *Sinopse:* “Em 1962, o líder da liga Camponesa de Sapé (PB), João Pedro Teixeira, é assassinado por ordem de latifundiários. Um filme sobre sua vida, reconstituição ficcional da ação política que levou ao assassinato, começa a ser rodado em 1964, com a produção do CPC da UNE e do Movimento de Cultura Popular (MCP) de Pernambuco, e direção de Eduardo Coutinho. As filmagens, com a participação de camponeses do Engenho Galiléia (PE) e da viúva de João Pedro, Elizabeth Teixeira, são interrompidas pelo militar de 31 de março de 64. Dezesete anos depois, em 1981, Eduardo Coutinho retoma o projeto e procura Elizabeth Teixeira e outros participantes do filme interrompido. O tema central passa a ser a história de cada um deles que, estimulados pela filmagem e revendo as imagens do passado, elaboram para a câmera os sentidos de suas experiências. Elizabeth, escondida desde 1964 no sertão do Rio Grande do Norte, havia

mudado de nome e vivia com apenas um de seus dez filhos. Com a filmagem, Elizabeth emerge da clandestinidade e reassume sua identidade, para tentar reconstituir sua vida e a de sua família.”

CAMINHO dos sonhos. *Dir.* Lucas Amberg. *Rot.:* Lucas Amberg, baseado no romance “Um sonho no carço do abacate” de Moacyr Scliar. *Prod.:* Alan Amiel. *Fotog.:* Hanania Baer. *Mús.:* Ennio di Bernardo. *Mont.:* Andrew S. Eisen. *El:* Talia Shire, Elliott Gould, Taís Araújo, Edward Boggis, Antonio Abujamra, Jair Rodrigues, Mariana Ximenes, Jairzinho. São Paulo: Amberg Filmes, 1998 (105 min.), son., color. *Sinopse:* “Sob a atmosfera agitada de São Paulo no ano de 1963, dois adolescentes vítimas de preconceito racial descobrem o amor. Ele é Mardo, filho de um casal de judeus que fugiu da Lituânia para Brasil durante a II Guerra. Ela é Ana, garota negra politizada e militante que luta pelas reformas sociais em um país que está prestes a mergulhar na ditadura. Mardo ingressa em um colégio católico de elite e, por ser o primeiro judeu na escola, é perseguido pelos colegas de classe. Ele conhece Ana através dos amigos da banda onde toca e, apesar da desaprovação da família que não aceita ver o filho envolvido com uma garota não-judia, os dois persistem no namoro. Juntos, eles enfrentam a família, a sociedade e a discriminação. Descobrem o amor e a dor, vivenciam o romance e o perigo. Baseado no romance ‘Um Sonho no Carço do Abacate’, de Moacyr Scliar.”

CAPARAÓ. *Dir. e Rot.:* Flavio Frederico. *Pesquisa:* Alejandra Hope; Flavio Frederico; Iara Crepaldi; Paulo Canabrava. *Prod.:* Flavio Frederico. *Dir. Prod.:* Priscila Torres. *Fotog.:* Carlos André Zalasik. *Mús.:* Beto Villares; Fernando Catatau; Kalil. *Mont.:* Vítor Alves Lopes. *Ed.Som:* Eduardo Santos Mendes. *Som Direto:* Gabriela Cunha. São Paulo: Kinoscópio Cinematográfica, 2007. (77 min.), son., color. *Sinopse:* “O filme retrata a primeira tentativa de luta armada contra o regime militar no Brasil pós 1964. No alto da Serra do Caparaó, em agosto de 1966, um grupo formado na sua maioria por ex-militares expurgados pelo regime, se instalou em condições precárias, na tentativa de preparar o que seria o início de uma grande reação nacional contra o novo regime. O filme pretende repensar o acontecimento, revelando passo a passo, a tentativa de se fazer uma “Sierra Maestra” em terras brasileiras.”

CARTAS da mãe. *Dir. e Rot.:* Fernando Kinas; Marina Willer. *Fotog.:* Heloisa Passos. *Mús.:* André Abujamra. *Som:* Renato Callaça; Chico Bororo. *Mont.:* Fernando Kinas; Marina Willer; Sílvio Matos. *Dir.arte:* Marina Willer. *Narr.:* Antonio Abujamra. São Paulo: Máquina Produções; Trattoria, 2003. (27 min.), son., color. *Sinopse:* “Crônica sobre o Brasil dos últimos 30 anos contada através das cartas que o cartunista Henfil escreveu para a sua mãe. As cartas são lidas pelo ator Antonio Abujamra enquanto desfilam imagens do Brasil contemporâneo. Política, cultura, amigos e amor são alguns dos temas que elas evocam, criando um diálogo entre o passado recente do país e nossa situação atual.”

CASSETA & Planeta – A taça do mundo é nossa. *Dir.:* Lula Buarque de Hollanda. *Rot.:* Casseta & Planeta. *Prod.:* Leonardo Monteiro de Barros; Manfredo Garmatter Barreto; Lula Buarque de Hollanda; Breno Silveira. *Fotog.:* Adriano Goldman. *Dir.arte:* Gualter

Pupo. *Figur.*: Cláudia Kopke. *Mont.*: Sérgio Mekler. *El.*: Bussunda; Hélio de la Peña; Hubert; Reinaldo; Beto Silva; Cláudio Manoel; Marcelo Madureira; Maria Paula; Carlos Alberto Torres; Jairzinho; Deborah Secco; Tony Tornado; Rafael Primo. Rio de Janeiro: Conspiração Filmes; Warner Bros Pictures; Globo Filmes; Tabajara Records, 2003. (90 min.), son.color. *Sinopse*: “No dia do final da Copa de 70, o revolucionário Wladimir Illitch Stalin Tse Tung Guevara - ou apenas Frederico Eugênio (Bussunda) filho da zelosa Dona Julieta (Reinaldo) -, o vegetariano Denilson (Hélio de La Peña) e o cantor e compositor popular Peixoto Carlos (Hubert) se envolvem em uma confusão numa churrascaria e acabam sendo acusados de terrorismo. Perseguidos, eles fundam o temido e obscuro ‘Partido Anarco Nacionalista Animalista Carlos’, o PANAC, e tramam uma ação que mobilizará o país: roubar a taça Jules Rimet, recém-conquistada no México. Quem vai recuperar a taça? Será o general Manso (Beto Silva), representante da linha dura? Ou o molenga general Mirandinha (Cláudio Manoel) e sua esposa Dolores (Marcelo Madureira), o verdadeiro militar da casa? E a situação só complica quando o PANAC ganha a adesão de Lucy Ellen (Maria Paula), que, como toda a filha de general, é muito gostosa.”

CÉU aberto. *Dir. e Rot.*: João Batista de Andrade. *Prod.*: Assunção Hernandez. *Fotog.*: Chico Botelho. *Mús.*: Walter Rogério. *Som dir.*: Geraldo Ribeiro; Walter Rogério; Tide Guimarães; Marien Van de Ven. *Mont.*: Walter Rogério. São Paulo: Raíz Produções Cinematográficas; Minas Filmes; Spectrus Produções Cinematográficas; Orion; Ciclo Filmes; Sky Light Ltda; Vídeo Cassete do Brasil; Ciclo Filmes, 1985. (78 min.), son., color. *Sinopse*: “O mais rico e emocionante momento da história brasileira: a transição para a democracia, a campanha das ‘Diretas, Já’, a campanha e eleição de Tancredo Neves e sua doença, até sua morte.”

CIDADÃO Boilesen. *Dir. e Rot.*: Chaim Litewski. *Prod.*: Chaim Litewski; Pedro Asbeg. *Mús.*: Lucas Marcier; Rodrigo Marçal. *Fotog.*: Cleisson Vidal; José Carlos Asbeg; Ricardo Lobo. *Mont.*: Pedro Asbeg. [S.l]: Palmares Produções e Jornalismo. *Sinopse*: “Um capítulo sempre subterrâneo dos anos de chumbo no Brasil, o financiamento da repressão violenta à luta armada por grandes empresários, ganha contornos mais precisos neste perfil daquele que foi considerado o mais notório deles. As ligações de Henning Albert Boilesen (1916-1971), presidente do grupo Ultra, com a ditadura militar, sua participação na criação da temível Oban – Operação Bandeirantes – e acusações de que assistiria voluntariamente a sessões de tortura emergem de diversos depoimentos de personagens daquela época. Entre eles, o ex-secretário da segurança pública Erasmo Dias, o ex-governador Paulo Egydio Martins e antigos presos políticos, como Carlos Eugênio Sarmento da Paz e Jacob Gorender.”

CONDOR. *Dir., rot. e prod.*: Roberto Mader. *Prod.exec.*: Tuinho Schwartz. *Mús.*: Victor Biglione. *Fotog.*: Guy Gonçalves. *Mont.*: Célia Freitas. Rio de Janeiro: Focus Films Ltda; Taba Filmes, Lumière Brasil, 2007. (106 min.), son., color. *Sinopse*: “O documentário narra as diferentes versões sobre a ‘Operação Condor’, conexão entre as ditaduras do cone sul nos anos 70, e apresenta depoimentos emocionantes de algumas vítimas e personagens desse período marcante da história da América Latina.”

COR do seu destino, A. *Dir. e arg.:* Jorge Durán. *Rot.:* Jorge Durán; Nelson Nadotti. *Prod.:* Jorge Durán; Antonio Ameijeiras. *Mús.:* David Tygel. *Som dir.:* Antônio Carlos Muricy. *Fotog.:* José Tadeu Ribeiro; Antonio Luiz Mendes. *Dir.arte:* Clóvis Bueno. *Mont.:* Dominique Páris. *El.:* Guilherme Fontes, Júlia Lemmertz, Andréa Beltrão, Norma Bengell, Marcos Palmeira, Franklin Caicedo, Anderson Schereiber, Paulinho Mosca, Anderson Muller, Duda Monteiro, Robert Lee, Chico Diaz, Marcos Grassi, Ameijeiras. Rio de Janeiro: Nativa Filmes; Sky Light Cinema Foto Art, 1986. (96 min.), son., color. *Sinopse:* “Garoto chileno vem morar no Brasil, depois que seu irmão é assassinado pela repressão de seu país. Anos mais tarde, ainda marcado pelas lembranças do golpe, ele sofre uma crise ao saber que sua prima foi presa em Santiago.”

CORPO. *Dir. e rot.:* Rossana Foglia e Rubens Rewald. *Prod.exec.:* Paulo Boccato e Mayra Lucas. *Mús.:* Eduardo Queiroz. *Som:* Eduardo Santos Mendes. *Fotog.:* Márcio Langeani. *Dir.arte:* Roberto Eiti. *Mont.:* Ide Lacrete. *El.:* Leonardo Medeiros, Rejane Arruda, Chris Couto, Louise Cardoso, Regiane Alves, Antônio Petrin, Sônia Guedes, Zecarlos Machado, Rogério Brito, Gustavo Machado, Doró Cross. São Paulo: Confeitaria de Cinema; Glaz Entretenimento, 2008. (85 min.), son., color. *Sinopse:* “Um legista é confrontado com a descoberta de um cadáver que se manteve preservado por mais de 30 anos”.

CORPO em delito. *Dir.:* Nuno Cesar Abreu. *Rot.:* Sérgio Villela e Nuno César Abreu. *Prod.exec.:* Miguel Freire. *Mús.:* Raul do Valle. *Fotog.:* Carlos Egberto. *Cenog.:* Vânia Guiomar César Abreu. *Mont.:* Marília Alvim. *El.:* Lima Duarte, Regina Dourado, Renato Borghi, Dedina Bernadelli, Álvaro Freire, Fernando Amaral, Dira Paes, Tonico Pereira, Ivan Setta, Edir Castro, Wilson Grey, Delta Araújo, Humberto Petrancini. São Paulo: NCA Produções Artísticas; Sol Cinematográfica; Quanta Centro de Produções; Secretaria de Cultura do Estado de São Paulo; Embrafilme, 1990. (90 min.), son., color. *Sinopse:* “Anos 70. Dr. Athos Brazil (Lima Duarte), médico-legista aposentado, retira-se para uma casa de praia em companhia de Tana (Regina Dourado), uma dubladora de cabaré. Indiferente ao temperamento amoroso de Tana, ele dedica-se a escrever um livro sobre seu pai, um herói integralista, mas é atormentado pelos fantasmas do seu próprio passado. De sua memória emergem sentimentos contraditórios sobre sua filha (Dedina Bernardelli), militante política na clandestinidade, e sobre sua vida profissional no Instituto Médico Legal, onde produziu laudos falsos sobre vítimas da tortura, envolvido com as forças repressivas do regime.”

DEDÉ Mamata. *Dir.:* Rodolfo Brandão. *Rot.:* Antonio Calmon; Vinícius Vianna, baseado no romance homônimo de Vinícius Vianna. *Prod.:* Carlos Diegues; Paulo César Ferreira. *Fotog.:* José Tadeu Ribeiro. *Mús.orig.:* Caetano Veloso. *Som:* Jorge Saldanha. *Mont.:* Isabela Araújo; Isabela Diegues. *Dir.arte:* Lia Renha. *El.:* Guilherme Fontes, Malu Mader, Marcos Palmeira, Iara Jamra, Paulo Porto, Natália Thimberg, Geraldo D'el Rey, Paulo Betti, Luis Fernando Guimarães, Tonico Pereira, Daniel Fontoura, Lídia Mattos, Guaraci Rodrigues, Flávio Santiago, Thelma Heston, Expedito Barreto, Almir Martin, Otto Machado, Rudi Lagma, Everardo Rocha. Rio de Janeiro: Cininvest; Multiplic; United International Pictures; CDK; Elipse, 1988 (97 min.), son., color. *Sinopse:* “O filme conta a história de Dedé (Guilherme Fontes), um rapaz de classe média criado pelos avós de origem italiana, cujo pai foi dado como ‘desaparecido’ no final da década de 60. Os anos

passam e Dedé vive num apartamento cercado de estantes e livros, um rapaz fechado e tímido, mas inteligente e perspicaz. Pelas ruas do Rio de Janeiro, Dedé Mamata aprende as malandragens, as gírias e tem contato com as drogas. Dedé Mamata é o espelho de uma geração e de uma época.”

DESAFINADOS, Os. *Dir.*: Walter Lima Jr.. *Rot.*: Walter Lima Jr.; Suzana Macedo; Elena Soarez. *Prod.*: Flávio R. Tambellini. *Mús.*: Wagner Tiso. *Fotog.*: Pedro Farkas. *Des. Prod.*: Valéria Costa. *Dir.arte*: Clóvis Bueno. *Figur.*: Marília Carneiro. *El.*: Rodrigo Santoro; Selton Mello; Ângelo Paes Leme; Cláudia Abreu; André Moraes; Alessandra Negrini; Jair Oliveira; Vanessa Gerbelli; Charlis Fricks; Genésio de Barros; Arthur Kohl; Antônio Pedro; Bene Silva; Augusto Madeira; Cacá Amaral; Michel Bercovitch; Renato Borghi; Kevin Gall; Daniel Lentini; Haythem Noor; Craig DiFrancia; Teddy Sears; Regina Remencius. São Paulo: Tambellini Filmes; Globo Filmes; Imagem Filmes; Urca Filmes; Cine Tempo; Magno Filmes, Downtown Filmes, 2008. (131 min.), son., color. *Sinopse*: “Nos anos 60, cinco amigos formam a banda Rio Bossa Cinco e tentam ingressar no cenário musical e sonham tocar no Carnegie Hall, o templo da música, em Nova York. Arriscando tudo, vão à Manhattan e lá encontram uma musa, filha de uma brasileira com um americano que volta com eles ao Brasil e se junta ao grupo. Agora apresentam o melhor da Bossa Nova em meio a uma realidade violenta na época da ditadura. O sucesso em meio à censura será complicado mas não impossível.”

DESAFIO, O. *Dir.e rot*: Paulo César Saraceni. *Prod.*: Mario Fiorani Sérgio Saraceni. *Fotog.*: Guido Cosulich; Dib Lutfi. *Mont.*: Ismar Porto. *Cenog.*: José H. Belo. *El.*: Oduvaldo Vianna Filho, Isabella, Sérgio Britto, Luiz Linhares, Joel Barcelos, Hugo Carvana, Marilu Fiorani, Renato Graça Couto Filho, Gianina Singulani, Maria Bethânia, Zé Keti, João do Vale. Rio de Janeiro: Produções Cinematográficas Imago; Mapa Filmes; Difilm; Urânio, 1965. (100 min.), son., p&b. *Sinopse*: “Logo após a revolução de 1964 que depôs o presidente João Goulart, a atmosfera é de depressão, angústia, medo e falta de perspectiva. Ada e Marcelo se conhecem numa exposição de pintura, nascendo logo entre os dois forte amizade. Tornam-se amantes. Ada é casada com um rico industrial. Sensível e inteligente não suporta a vida fútil e vazia do meio social do marido. Apenas o filho dificulta sua decisão de deixá-lo para ir viver com Marcelo, jornalista e escritor. Marcelo está em crise. Seus amigos presos, estão respondendo a inquéritos militares e sofrendo torturas. Ele se sente culpado, impotente diante dos acontecimentos. Ada decide falar com o marido. Marcelo espera com alegria sua chegada. Na fábrica, porém, diante do marido, dos empregados e dos operários, Ada toma consciência do real problema de sua vida e da verdadeira razão da crise de Marcelo. Sente-se impotente para modificar uma situação que não é só dela, mas de toda a estrutura social. Ada não vai. Marcelo só, sente sua falta. Bêbado, ele se encontra com um intelectual de uma geração anterior. A impotência das gerações mais velhas é um aviso para Marcelo. É um tempo de guerra, é um tempo sem sol.”

DEU pra ti anos 70. *Dir.*: Nelson Nadotti; Giba Assis Brasil. *Rot.*: Nelson Nadotti; Giba Assis Brasil; Alvaro Luiz Teixeira. *Prod.*: Nelson Nadotti; Giba Assis Brasil. *Fotog.*: Nelson Nadotti. *Mús.*: Nei Lisboa; Augusto Licks. *Mont.*: Nelson Nadotti. *El.*: Pedro

Santos; Ceres Victora; Deborah Lacerda; Júlio Reny. Porto Alegre: Casa de Cinema de Porto Alegre, 1981. (108 min.), son., color. *Sinopse*: “Histórias da década de 70, contadas do ponto de vista de quem despertou para o mundo no período. Ao longo de 10 anos, Marcelo e Ceres encontram-se e desencontram-se em reuniões dançantes, bares, cinemas, universidades e acampamentos. Na noite de ano novo de 1980, eles ainda têm motivos para sonhar, agora juntos.”

DOIS córregos – Verdades submersas no tempo. *Dir. e rot.*: Carlos Reichenbach. *Prod.*: Sara Silveira, Maria Ionescu, Caio Gullane e Fabiano Gullane. *Mús.*: Ivan Lins e Nélson Ayres. *Fotog.*: Pedro Farkas. *Mont.*: Cristina Amaral. *Dir.arte*: Luís Ross. *Figur.*: Andréa Velloso. *El.*: Carlos Alberto Riccelli; Beth Goulart; Ingra Liberato; Vanessa Goulart; Luciana Brasil; Kaio César; Luiz Damasceno; Thomaz Jorge; Sergio Ferrara; Antoune Nakhle; Cristina Cavalcanti; Lina Agifu; Zé da Ilha; Ingrid Silveira; Igor Silveira; Paulo Mendes; Jacqueline Jorge; Francisco Cestari; Sebastião Manoel de Abreu; Maurity Fornazaro; Joana Curvo; Rita Martins; Fabiana Barbosa; Déia Brito; ;Sérgio Cavalcante; Maurílio Taddeu; Marcelo "Jacó" Araújo; José Jerônimo; André Mürrer. São Paulo: Dezenove Som e Imagens; TV Cultura; Fundação Padre Anchieta; Riofilme, 1999. (112 min), son., color. *Sinopse*: “No final dos anos 60, um militante heterodoxo na clandestinidade encontra sua sobrinha e uma amiga no sítio de sua irmã em Dois Córregos. O convívio entre Hermes, Ana Paula e Lydia, como um rito de passagem, marcará suas vidas, sobretudo as das moças.”

DOM Helder Câmara – O santo rebelde. *Dir. e rot.*: Erika Bauer. *Prod.*: Andréa Glória. *Mús.*: Marcello Bernardi. *Som*: Acácio Campos. *Fotog.*: André Cavalleira. *Dir.arte*: Márcia Roth. *Mont.*: Sérgio Raposo; Liloye Boubli. Brasília: Cor Filmes SHIN, 2004. (74 min), son., color. *Sinopse*: “Documentário que revisita os pensamentos de Dom Helder Câmara, arcebispo emérito de Olinda e Recife, falecido em 1999. Mostra sua participação política, sua luta pela justiça, paz e a promoção humana contra a miséria e a fome, seus anseios e decepções, contados por amigos, estudiosos e o próprio Dom Helder em cenas inéditas no Brasil e na Europa, bem como sua indicação por quatro anos seguidos ao prêmio Nobel da Paz.”

DONA da história, A. *Dir.*: Daniel Filho. *Rot.*: João Falcão; João Emanuel Carneiro; Daniel Filho, baseado em peça teatral homônima de João Falcão. *Prod.*: Daniel Filho. *Fotog.*: José Roberto Eliezer. *Mús.*: DJ Memê. *Som dir.*: Zezé D'Alice. *Dir.arte*: Clóvis Bueno. *Figur.*: Bia Salgado. *Mont.*: Felipe Lacerda. *El.*: Marieta Severo; Débora Falabella; Antônio Fagundes; Rodrigo Santoro; Fernanda Lima; Marcos Oliveira; Rodrigo Penna; José Carlos Pieri; Antônio Fragoso; Ana Furtado; Giulia Gam; Renata Sorrah; Gabriel Braga Nunes; Bianca Byington; Daniel de Oliveira; Dedina Bernadelli. Rio de Janeiro: Lereby Produções; Globo Filmes; Miravista, 2004. (90 min), son., color. *Sinopse*: “Carolina está em crise com o casamento, com a casa vazia, com a idade e passa a questionar seu percurso, suas opções e expectativas. Através de um confronto e diálogo com a jovem que foi aos 18 anos ela revive os sonhos do passado e as possibilidades de ter seguido outros rumos. Na maturidade, Carolina tem o privilégio de rever a sua própria história e se reencontrar no que foi, no que não foi, e no que poderia ter sido - ao lado ou longe do grande amor de sua

vida.”

E AGORA, José? – Tortura do sexo. *Dir.* e *rot.*: Ody Fraga. *Prod.*: David Cardoso. *Fotog.*: Cláudio Portioli. *Som*: Eduardo Santos. *Mont.*: Jair Garcia Duarte. *El.*: Arlindo Barreto, Henrique Martins, Neide Ribeiro, Roque Rodrigues, Ana Maria Soeiro, John Doo, Luiz Carlos Braga, Sônia Saeg, Péricles Campos, Marino Henrique, Arthur Rovedeer, Messias Rúbio, Liszt Giaccheri, Eduardo Mamede, Ciro Melchert, Alvino Correa, Orlando Cesar, Antonio C. Ribeiro, Hamilton Moraes, Katia Spencer, Gilka Tanganelli. São Paulo: Dacar Produções Cinematográficas, 1979. (90min.), son., color. *Sinopse*: “Despertado certa manhã por agentes policiais e levado sem maiores explicações para um cárcere clandestino e ilegal, inocente administrador de empresas é envolvido no jogo político da repressão quando passa a ser questionado sobre Pedro, um amigo que se tornou líder da oposição.”

ELES não usam black-tie. *Dir.*: Leon Hirszman. *Rot.*: Gianfrancesco Guarnieri; Leon Hirszman baseado na peça teatral homônima de Gianfrancesco Guarnieri. *Prod.*: Leon Hirszman. *Prod.exec.*: Carlos Alberto Diniz. *Fotog.*: Lauro Escorel Filho. *Mús.*: Radamés Gnattali. *Som dir.*: Juarez Dagoberto da Costa. *Mont.*: Eduardo Escorel. *Figur.*: Yurika Yamasaki. *Cenog.*: Marcos Weinstock; Jefferson Albuquerque. *El.*: Carlos Alberto Ricelli, Bete Mendes, Fernanda Montenegro, Gianfrancesco Guarnieri, Anselmo Vasconcelos, Cristina Rodrigues, Fernando Peixoto, Fernando Bezerra, Francisco Milani, Francisca da Conceição, Fernando Ramos da Silva, Flávio Guarnieri, Gilberto Moura, Gesio Amadeu, Jalusa Barcelos, José Araújo, Lelia Abramo, Lizete Negreiros, Mercedes Dias, Milton Gonçalves, Paulo José, Renato Consorte, Rafael de Carvalho, Tony Wilson, Wilson Silva, Antonio de Pieri, Amaury Pinto, Genezio de Barros, Mauricio Amalfi, Nelson Xavier, Oduvaldo Brito. Rio de Janeiro: Leon Hirszman Produções; Embrafilme, 1981. (122 min.), son., color. *Sinopse*: “Debruça-se sobre os conflitos, contradições e anseios da classe trabalhadora no final dos anos 1970, na crise final da ditadura militar. O filme situa, em polos antagônicos, a esperança na ação coletiva e a aposta nas saídas individuais, como alternativa de vida para os trabalhadores.”

EU matei Lúcio Flávio. *Dir.*: Antonio Calmon. *Rot.*: Alberto Magno; Leopoldo Serran. *Prod.*: Jece Valadão. *Prod.exec.*: Older Costa. *Fotog.*: Hélio Silva. *Mús.*: Alberto Magno; Antonio Calmon. *Mont.*: Antônio Sarmento. *Dir.arte*: Oscar Ramos; Luciano Figueiredo. *El*: Jece Valadão; Monique Lafond; Anselmo Vasconcelos; Vera Gimenez; Maria Lúcia Dahl; Paulo Ramos; Nildo Parente; Otávio Augusto; Marcus Vinicius; Rodolfo Arena; Maria Zilda; Celso Faria; Fábio Sabag; Dary Reis; Fernando José; Lucy Mafra; André de Biase. Rio de Janeiro: Magnus Filmes; Atlântida Cinematográfica, 1979. (97 min.), son., color. *Sinopse*: “Jovem da classe média suburbana, Mariel Mariscot de Mattos (Jece Valadão), ganhou fama como policial de grande atuação no submundo do crime. Seu primeiro trabalho como guarda-vidas de uma praia na Zona Sul do Rio de Janeiro, abriu-lhe as perspectivas para mais tarde entrar na Academia de Polícia, onde integrou um famoso grupo de policiais de elite, especializados no combate a bandidos de alta periculosidade. Com as mesmas origens de Mariel, Lúcio Flávio Vilar Lúrio (Paulo Ramos), é um jovem em busca de ascensão social. Para conseguir isso, opta pelo crime, o assalto a bancos e empresas. Em pouco

tempo, Lúcio e seu bando tornam-se os homens mais procurados pela polícia carioca. Com trajetórias de vidas semelhantes, mas lutando em campos opostos, Lúcio e Mariel acabam se defrontando, numa representação individualizada de uma luta global entre polícia e marginais.”

EU me lembro. *Dir.e rot.:* Edgard Navarro. *Prod.:* Sylvia Abreu, Moisés Augusto Mús.:Tuzé Abreu. *Som:* Nicodème de Renesse. *Fotog.:* Hamilton Oliveira. *Dir.arte:* Moacyr Gramacho; Shell Jr. *Mont.:* Edgard Navarro; Jefferson Cysneiros. *El.:* Lucas Valadares; Arly Arnaud; Fernando Neves; Valderez Freitas Teixeira; Annalu Tavares; Fernando Fulco; Nélia Carvalho; Vítor Porfírio; João Miguel; Rita Assemany; Eva Lima; Caco Monteiro; Frieda Gutmann; Lúcio Tranches; Cris Ferreira; Iara Colina; Laila Miranda Garin; Bertho Filho Ipojuca Dias; Deusi Magalhães; Tânia Tôko; João Miguel; Rita Santana; André Tavares; Ângelo Flávio; Alex Muniz; Ricardo Luedy. Salvador: Truq Cine TV e Vídeo; Quanta, 2006. (108 min.), son., color. *Sinopse:* “Uma investida poética de inspiração autobiográfica em que o realizador mistura realidade e ficção para traçar um painel de memória coletiva e, na tentativa de compreender a gênese de seus próprios conflitos, termina fornecendo pistas sobre algumas das buscas essenciais de sua geração.”

EVANGELHO segundo Teotônio, O. *Dir.e rot.:* Vladimir Carvalho. *Texto de locução:* Vladimir Carvalho. *Prod.:* Armando Lacerda; Teotônio Vilela Filho; José Aprígio Vilela; Vladimir Carvalho. *Mús.:* Marcus Vinícius. *Som dir.:* Walter Rogério; Francisco Pereira. *Fotog.:* Chico Botelho. *Mont.:* João Ramiro Mello. *Narração:* Esther Góes. São Paulo: Fundação Teotônio Vilela; Taba Filmes; Movi e Art, 1984. (94 min.), son., color. *Sinopse:* “A vida e a obra de Teotônio Vilela: de boiadeiro a usineiro e senador. A militância na UDN, o apoio ao golpe de 64 e o rompimento com a Arena. A pregação a favor da Anistia. A doença que o mata.”

FELIZ ano velho. *Dir.:* Roberto Gervitz. *Rot.:* Roberto Gervitz, baseado no livro homônimo de Marcelo Rubens Paiva. *Prod.:* Cláudio Kahnz. *Mús.:* Luiz Henrique Xavier. *Som dir.:* Karin Stuckenschmidt. *Fotog.:* César Charlone. *Dir. arte:* Clóvis Bueno. *Mont.:* Galileu Garcia Júnior. *El.:* Marcos Breda; Malu Mader; Marco Nanini; Eva Wilma; Odilon Wagner; Isabel Ribeiro; Carlos Loffler; Alfredo Damiano; Betty Goffman; Augusto Pompeo; Júlio Levy; Flávio Santiago; Gabriela Oliveira; Vicente Barcellos; Marcos Kaloi; Leopoldo Pacheco; Mauro Almeida; Miguel Magno; Alexandra Correia; Geisa Gama; Paulo Gorgulho; Nelson Veiga; Nelson Baskerville; Gabriel L. de Mello; Rodrigo A. Fonseca; André Mifano; Jacques Jover; Lizandra Souto; Leila Sanches. São Paulo: Tatu Filmes, Quanta Filmes, Transvídeo, 5.6 Produções, Embrafilme, 1988. (105 min.), son., color. *Sinopse:* “Mário, de 20 anos, que teve o pai sequestrado e morto durante a ditadura militar, fica tetraplégico ao bater com a cabeça no fundo de um lago durante um mergulho. Para sobreviver, começa a rememorar fatos do seu passado, gerando um livro, que se torna best-seller.”

FILHOS e amantes. *Dir.e rot.:* Francisco Ramalho Jr. *Prod.:* Antonio Polo Galante. *Fotog.:* Antonio Luiz Mendes. *Mús.:* Rogério Duprat. *Som:* Orlando Santos. *Mont.:* Mauro Alice. *Dir.arte:* Miqui Stedile. *El.:* Lúcia Veríssimo, Denise Dumont, Nicole Puzzi, André Di

Biase, Hugo Della Santa, Rosina Malbouisson, Walmor Chagas, Renée de Vielmond, Ronaldo Costa, Silvana Réa; Andréia Ramalho; Jaime Matarazzo, Paulo Gorgulho. São Paulo: Produções Cinematográficas Galante; Ouro Nacional Distribuidora de Filmes; Art Films, 1981. (96 min.), son., color. *Sinopse*: “Sílvia, professora de literatura em uma escola secundária e filha de um militar, escreve as lembranças de um feriado prolongado na casa de suas amigas Bebel e Marta.”

FOME DE AMOR. *Dir.*: Nelson Pereira dos Santos. *Rot.*: Nelson Pereira dos Santos; Luis Carlos Ripper, baseado no romance “História para se ouvir de noite” de Guilherme Figueiredo. *Prod.*: Herbert Richers; Paulo Porto. *Mús.orig.*: Guilherme Magalhães Vaz. *Som*: Aloísio Viana. *Fotog.*: Dib Lutfi. *Mont.*: Rafael Justo Valverde. *Dir.art*: Luis Carlos Ripper. *El.*: Leila Diniz, Irene Stefânia, Arduíno Colasanti, Paulo Porto, Márcia Rodrigues, Manfredo Colasanti, Lia Rossi, Olga Danitch, Neville Duarte, Roberto de Castro. Rio de Janeiro: Produtora Cinematográfica Herbert Richers, 1969. (73 min.), son., p&b. *Sinopse*: “Alfredo, ex-revolucionário, cego, surdo e mudo, e sua mulher recebem, numa casa de veraneio, uma pianista frustrada e seu marido. A troca de casais se estabelece para que, ao final, a dissociação se imponha como um gesto de libertação.”

FREIRA e a tortura, A. *Dir.*: Ozualdo Candeias. *Rot.*: Ozualdo Candeias, baseado na peça teatral “O milagre na cela”, de Jorge Andrade. *Prod.*: David Cardoso. *Fotog.*: Ozualdo Candeias. *Mont.*: Jair Garcia Duarte. *El.*: David Cardoso, Vera Gimenez, Sérgio Hingst, Sônia Garcia, Cláudia Alencar, Edio Smanio, Wilson Sampaio, Milton Donada, Elizabeth de Luis, James Cardoso, David Cardoso Jr., Natanael Coragem, Maria Teresa, Evelise Olivier, Luis Vargas, Ligia de Paula, Claudiney Mota, Nestor Lima. São Paulo: Dacar Produções Cinematográficas, 1983. (85 min.), son., color. *Sinopse*: “Rui, é um policial de alto escalão que por seu caráter íntegro e acima de qualquer suspeita é escalado para resolver o caso de uma professora acusada de crimes políticos. Em sua investigação, ele descobre que ela é na verdade, uma freira. O que só dificulta o fato de que para fazê-la falar a verdade, ele terá que torturá-la. No entanto, a cada passo que dá, mais do que se sentir intrigado, ele fica cada vez mais atraído por esta mulher sensual e enigmática.”

GARAGE Olimpo. *Dir.*: Marco Bechis. *Rot.*: Marco Bechis; Lara Fremder. *Prod.*: Amedeo Pagani; Enrique Piñeyro; Eric Heumann. *Prod.exec.*: Daniel Burman; Diego Dubcovsky. *Mús.*: Jacques Lederlin. *Fotog.*: Ramiro Civita. *Mont.*: Jacopo Quadri. *El.*: Antonella Costa, Carlos Echevarría, Enrique Piñeyro, Pablo Razuk, Chiara Caselli, Dominique Sanda, Paola Bechis, Adrián Fondari, Marcelo Chaparro, Miguel Oliveira, Ruy Krieger, Marcos Montes. Buenos Aires: Classic; Rai Cinemafiction; Tele+; Ministero per i Beni e le Attività Culturali MiBAC, 1999. (98 min.), son., color. *Sinopse*: “Argentina na época da Ditadura. Maria, jovem professora e militante de esquerda é sequestrada por um esquadrão militar e mantida sob tortura, de olhos vendados em uma velha garagem. Ela é entregue a um dos ‘melhores’ homens do lugar: Felix, um agente secreto da polícia que leva uma vida dupla, como torturador de prisioneiros e um dedicado cidadão. Então para garantir sua vida, Maria entra no jogo do torturador.”

HÉRCULES 56. *Dir. e rot.*: Sílvio Da-Rin. *Prod.*: Suzana Amado. *Mús.*: Berna Ceppas;

Kamal Kassim; Flu. *Fotog.*: Jacques Cheuiche. *Mont.*: Karen Harley. *Som direto.*: Valéria Ferro. Rio de Janeiro: Antonioli & Amado Produções Artísticas Ltda, Riofilme, 2007. (94 min.), son., p&b e color. *Sinopse*: “Em 7 de setembro de 1969, o avião Hércules 56 da FAB levou ao México quinze presos políticos trocados pelo embaixador dos EUA. No filme, os nove remanescentes do grupo e cinco membros das organizações responsáveis pelo sequestro rememoram a ação e discutem a luta armada contra a ditadura militar.”

HERDEIROS, Os. *Dir. e rot.*: Carlos Diegues. *Prod.*: Carlos Diegues; Jarbas Barbosa; Luis Carlos Barreto. *Fotog.*: Dib Lutfi. *Mont.*: Eduardo Escorel. *Dir.arte*: Luiz Carlos Ripper. *El.*: Sérgio Cardoso, Odete Lara, Paulo Porto, Mario Lago, Isabel Ribeiro, Hugo Carvana, André Gouveia, Ferreira Gullar, Jean Pierre Leaud, Dalva de Oliveira, Nara Leão, Caetano Veloso. Rio de Janeiro: J. B. Produções Cinematográficas; Produções Cinematográficas L.C.Barreto; Condor Filmes; Novo Cine; Ipanema Filmes; Embrafilme, 1969. (110 min), son., color. *Sinopse*: “A saga de uma família brasileira, de 1930 a 1964, ano do golpe militar. Jorge Ramos (Sérgio Cardoso) é um jornalista ambicioso que se casa por interesse com a filha de um arruinado fazendeiro de café. Com a volta da democracia, em 1946, ele retorna a cidade e se transforma, aos poucos e as custas de constantes traições, em um político poderoso. Até que seu próprio filho vinga suas vítimas, aliando-se aos militares e traindo o pai.”

HOMEM da capa preta, O. *Dir.*: Sérgio Rezende. *Arg.e rot.*: Sérgio Rezende; Tairone Feitosa; José Louzeiro, baseado em “Tenório, o homem e o mito” de Maria do Carmo Cavalcanti Fortes; “Minha vida com meu pai Tenório” de Sandra Cavalcanti Freitas Lima e “Capa preta e Lurdinha” de Israel Beloch. *Prod.*: Mariza Leão. *Fotog.*: César Charlone. *Mont.*: Rafael Justo Valverde. *Dir.arte*: Rita Murtinho. *El.*: José Wilker, Marieta Severo, Jonas Bloch, Carlos Gregório, Paulo Villaça, Tonico Pereira, Jackson de Souza, Chico Diaz, Isolda Cresta, Guilherme Karan, Jurandir de Oliveira. Rio de Janeiro: Rio de Janeiro; Embrafilme, 1986. (118 min.), son., color. *Sinopse*: “A controvertida carreira do político Tenório Cavalcanti: migrante pobre, deputado, mito. A violência acompanha sua vida: pai assassinado, marcas de tiro no corpo, uma metralhadora como companheira. O povo o aclama, mas ele confina a esposa. Funda um jornal, é derrotado ao cargo de governador e, no golpe de 64, advoga as reformas do governo deposto”.

IDADE da Terra, A. *Dir. e rot.*: Glauber Rocha. *Dir.prod.*: Tizuka Yamasaki; Walter Schilke. *Fotog.*: Roberto de Castro Pires; Pedro de Moraes. *Mús.*: Rogério Duarte; Vivaldo Santa Pereira. *Som*: Sylvia Maria Amorim de Alencar. *Mont.*: Carlos Cavalcante Cox; Raul Soares; Ricardo Miranda. *Cenogr. e figur.*: Paula Gaetan Moscovici; Raul William Amaral Barbosa. *El.*: Maurício do Valle, Jece Valadão, Norma Bengell, Tarcísio Meira, Antônio Pitanga, Ana Maria Magalhães, Danusa Leão, Geraldo d'el Rey, Carlos Petrovich, Mário Gusmão, Paloma Rocha. Rio de Janeiro: Glauber Rocha Produções Artísticas; Centro de Produção e Comunicação; Filmes 3; Embrafilme, 1980. (134 min.), son., color. *Sinopse*: “Estruturando livremente denúncia política e social, com passagens de caráter abertamente didático ou panfletário, surgem alusões à vida e à missão do Cristo, que aparece ora como operário, ora como personagem de candomblé. Os personagens são metáforas de uma situação política ou arquétipo de um comportamento: um pescador marginal místico, um

profeta negro, o conquistador português, o subversivo de classe média, as forças imperialistas, as nações indígenas, a força das amazonas, a mulher moderna e outros. É a própria perplexidade do Terceiro Mundo, numa tentativa de síntese da história econômica ocidental, com apelos à revolução, à compreensão universal, à paz e a uma democracia que não seja nem capitalista nem socialista.”

INCONFIDENTES, Os. *Dir.* : Joaquim Pedro de Andrade. *Rot.*: Joaquim Pedro de Andrade; Eduardo Scorel, baseado em diálogos retirados de “O romanceiro da Inconfidência” de Cecília Meirelles, nos “Autos da Devassa” e em versos de Thomaz Antonio Gonzaga, Cláudio Manoel da Costa e Inácio José de Alvarenga Peixoto. *Mús.*: Marlos Nobre. *Fotog.*: Pedro de Moraes. *Mont.*: Eduardo Scorel. *Dir.arte*: Anísio Medeiros. *El.*: José Wilker; Luis Linhares; Paulo César Peréio; Fernando Torres; Carlos Kroeber; Wilson Grey. Rio de Janeiro: Filmes do Sêro; Grupo Filmes; Mapa Filmes S.A, 1972. (82 min.), son., color. *Sinopse*: “Reconstituição da Inconfidência Mineira que contesta versões oficiais sobre o episódio histórico. Com base nos Autos da Devassa, em poesias de Cecília Meireles e dos Inconfidentes, o filme trata da posição de intelectuais diante da prática de políticas revolucionárias.”

JANGO. *Dir. e arg.*: Silvio Tendler. *Texto de locução*: Maurício Dias. *Prod.*: Hélio Paulo Ferraz. *Fotog.*: Lúcio Kodato. *Mús.*: Milton Nascimento; Wagner Tiso. *Som*: Geraldo Ribeiro. *Mont.*: Francisco Sérgio Moreira. *Narração*: José Wilker. Rio de Janeiro: Caliban Produções Cinematográficas; Rob Filmes, 1984. (117 min.), son., p&b e color. *Sinopse*: “O filme descreve e explica a política brasileira da década de 1960, desde a candidatura de Jânio Quadros, passando pelo golpe militar, as manifestações da UNE e os exílios. Retrata a vida política brasileira dos anos 60, tendo como fio condutor a biografia do presidente João Goulart. Sua ascensão e queda, até a morte no exílio, uma reconstituição a partir de material de arquivo e entrevistas com ministro Afonso Arinos de Melo Franco, Raul Ryff, general Antonio Carlos Muricy, Leonel Brizola, Celso Furtado, Frei Betto, entre outros.”

KUARUP. *Dir.*: Ruy Guerra. *Rot.*: Ruy Guerra; Rudi Lagemann, baseado no romance “Quarup” de Antonio Callado. *Prod.*: Roberto Fonseca; Paulo Brito; Ruy Guerra. *Mús.*: Egberto Gismonti. *Fotog.*: Edgar Moura. *Dir.arte*: Hélio Eichbauer. *Figur.*: Biti Carneiro. *Mont.*: Mair Tavares. *El.*: Taumaturgo Ferreira, Fernanda Torres, Cláudio Mamberti, Umberto Magnani, Ewerton de Castro, Roberto Bonfim, Dionísio Azevedo, Adilson de Barros, Ruy Polanah, André Ceccato, Mauro Mendonça, Stênio Garcia, Maurício Mattar, Cláudia Raia, Cláudia Ohana, Maitê Proença, Lucélia Santos, Vinícius Salvatori, Rui Resende, Mac Suara Radivel, Claudio Ferrario, José Fernandes, Gofman, Paulo Moska, Diana Burle, Rudi Lagemann, Celso Tadei, Solange Coutinho, Francisco Carlos, Roger de Renor, Macauna, Paulo Falcão, Viller, Aiupu. Rio de Janeiro: Grapho Produções Artísticas; Guerra Filmes, 1989. (119 min.), son., color. *Sinopse*: “Na década de 50, um padre, saindo de um isolado mosteiro de Recife, começa a trabalhar como missionário no Alto Xingu. Envolvido em tramas políticas e dilacerado pelos desejos carnaís, ele deixa a igreja, vira indigenista e mais tarde, já nos anos 60, passa a lutar contra o regime militar implantado em 1964.”

LAMARCA. *Dir.*: Sergio Rezende. *Rot.*: Alfredo Óroz; Sergio Rezende, baseado no livro “Lamarca, o capitão da guerrilha” de Emiliano José e Oldack Miranda. *Prod.*: José Joffily; Mariza Leão. *Mús.*: David Tygel. *Fotog.*: Antonio Luis Soares. *Mont.*: Isabelle Rathery. *El.*: Paulo Betti; Camilo Beviláqua; Roberto Bomtempo; Carla Camurati; Anna Cotrim; Nelson Dantas; José de Abreu; Eliezer De Almeida; Jurandir de Oliveira; Enrique Díaz; Marcelo Escorel; Deborah Evelyn; Luiz Maçãs; Selton Mello; Ernani Moraes. Rio de Janeiro: Cinema Filmes; Morena Filmes, Sagres; Paramount Pictures do Brasil, 1994. (130 min.), son., color. *Sinopse*: “Crônica dos últimos anos na vida do capitão do exército Carlos Lamarca (Paulo Betti) que, nos anos da ditadura, desertou das forças armadas, e passou a fazer oposição, tornando-se um dos mais destacados líderes da luta armada.”

LEILA Diniz. *Dir. e rot.*: Luiz Carlos Lacerda. *Prod.*: Carlos Alberto Diniz; Luiz Carlos Lacerda. *Mús.*: David Tygel. *Fotog.*: Nonato Estrela. *Mont.*: Ana Maria Diniz. *Dir.arte*: Yurika Yamasaki. *Figur.*: Mara Santos. *El.*: Louise Cardoso, Diogo Vilela, Stênio Garcia, Jaime Periard, Rômulo Arantes, Carlos Alberto Riccelli, José Wilker, Paulo César Grande, , Tony Ramos, Marieta Severo, Antonio Fagundes, Marcos Palmeira, Yara Amaral, Ilva Nino, Nildo Parente, Tônia Scher, Paulo Vilaça, Karen Acioly, Wilson Grey, Oswaldo Loureiro. Rio de Janeiro: Ponto Filmes; Moinhos Vera Cruz; Farina; Ponto Frio; Inega; Fábrica Bangú; Embrafilme, 1987. (130 min.), son., color. *Sinopse*: “A trajetória meteórica da atriz Leila Diniz. O estrelato, a liberação sexual e a trágica morte num acidente aéreo.”

LEUCEMIA. *Dir. e rot.*: Noilton Nunes. *Prod.exec.*: Zakhia Elias; Morris Gilberto Israel. *Mús.*: Noilton Nunes. *Fotog.*: Dileny Campos. *Mont.*: Noilton Nunes. *Ed.som*: Carlos de La Riva. *Dir.arte*: Dilma Lôes. *El.*: Dilma Lôes; Lino Sá Pereira. Rio de Janeiro: Imagine Filmes; Lente Filmes, 1978. (9 min.), son., p&b. *Sinopse*: “Um casal de operários brasileiros exilado em Portugal vive um drama no aeroporto de Lisboa, ao entregarem o filho recém-nascido para ser criado no Brasil, pois a mãe da criança está com leucemia e eles não têm mais condições de sobreviver no exílio.”

LÚCIO Flávio, o passageiro da agonia. *Dir.*: Hector Babenco. *Rot.*: Hector Babenco; Jorge Durán; José Louzeiro, baseado no livro homônimo de José Louzeiro. *Prod.*: Carlos Alberto Diniz. *Mús.*: John Neschling; Paulo Moura. *Fotog.*: Lauro Escorel Filho. *Dir.arte*: Mariza Leão. *Mont.*: Sílvio Renoldi. *El.*: Reginaldo Faria; Ana Maria Magalhães; Ivan Cândido; Ivan de Almeida; Lady Francisco; Milton Gonçalves; Stepan Nercessian; Grande Otelo; Sérgio Otero; Paulo César Pereio; Ivan Setta; Érico Vidal; Álvaro Freire; José Dumont; Jurandir de Oliveira. Rio de Janeiro: Embrafilme; Unifilme; Ipanema Filmes, 1977. (125 min.), son., color. *Sinopse*: “A trajetória do ladrão de bancos que monopolizou as manchetes da crônica policial do país com seus assaltos audazes e suas fugas espetaculares. Pouco antes de morrer, ele revelou a um repórter detalhes sobre o envolvimento da polícia com o mundo do crime.”

MARIGHELLA – Retrato falado do guerrilheiro. *Dir., rot.e prod.*: Silvio Tendler. *Mús.*: Eduardo Camenietzki. *Mont.*: Sueli Nascimento. *Narr.*: Othon Bastos. São Paulo: TV Cultura; Caliban Produções Cinematográficas, 2001. (55 min.), son.color. *Sinopse*: “Conta a história, as polêmicas, as vitórias e derrotas de Carlos Marighella, um dos líderes da luta

armada contra a ditadura militar no Brasil. Autor do ‘Manual do Guerrilheiro Urbano’ foi fundador da Ação Libertadora Nacional, primeiro movimento armado pós-64. Foi homenageado com o filme no ano em que completaria 90 anos.”

MEMÓRIA para uso diário. *Dir. e rot.:* Beth Formaggini. *Prod.:* Roberto Wong. *Mont.:* Márcia Medeiros; Litza Godoy. [S.l.]: 4Ventos, 2007. (94min.), son.color. *Sinopse:* “Nosso fio condutor é Ivanilda, que durante 31 anos procurou nos arquivos sinais do seu marido desaparecido político. Suas idas e vindas se trançam com as ações de militantes e parentes das vítimas da ditadura e da violência policial dos dias de hoje que vão desvelando outros fios pelas ruas e cemitérios clandestinos do Rio. Eles pertencem ao Grupo Tortura Nunca Mais/RJ e interagem entre a lembrança traumática e o esquecimento no trabalho de trazer à tona a memória de fatos recentes, revelando a seletividade da história oficial e de construir uma memória política. Pensam no passado para que possam libertar o futuro dos fantasmas que ainda nos perseguem no presente.”

MEMÓRIAS do medo. *Dir. e rot.:* Alberto Graça. *Prod.:* Vera Zaverucha. *Fotog.:* Antonio Luís Mendes Soares. *Mont.:* Gilberto Santeiro. *Mús.:* Armênio Graça Filho. *Som:* Aluisio Helio Barrozo. *Cenogr. e figur.:* Jefferson de Albuquerque. *El.:* Walmor Chagas, Xuxa Lopes, Cláudio Marzo, Rogério Fróes, Renato Coutinho, Carlos Gregório, Marcos Fayad, Helber Rangel, Carlos Eduardo Novaes. Rio de Janeiro: Formafilmes; Embrafilme; Caribe Comunicações, 1981. (100 min.), son.color. *Sinopse:* “Brasília, 1979; uma crise política está no ar: um grupo de jornalistas recebe informações sobre um caso de corrupção que envolve o influente Senador Machado Steiner, técnico americano de uma multinacional, que passa a denúncia do Caso Gangorra no qual a maior jazida de ferro do mundo é disputada desonestamente pelos capitais americano e japonês. Alguns políticos temem dar crédito. O deputado Viana resolve utilizar a denúncia como forma de conquistar a liderança do partido. Carlos Santana, um dos jornalistas, o apóia, procurando destaque em seu jornal. Ana, sua amante, e Garcia, outro jornalista, tentam convencer Carlos do erro, pois para ela as soluções do país passam pelo sindicalismo e não mais pela política. As intensas manobras isolam Carlos paulatinamente. O deputado Raul Prates reitera a denúncia. Ana se separa de Carlos e se liga amorosamente a Prates. O senador Machado conquista posições e força suficiente para abalar o episódio, trocando a aliança de Prates com Viana. Traído e fracassado, angustiado pela perda de poder, de Ana e da crença na política, Carlos morre em viagem na estrada. Em carta a Ana, confessa sua impotência diante dos novos rumos do país e atribui à geração uma expectativa mais forte de resistência.”

MENINAS, As. *Dir.:* Emiliano Ribeiro. *Rot.:* David Neves baseado no romance homônimo de Lygia Fagundes Telles. *Prod.:* Carlos Moletta. *El.:* Adriana Esteves; Cláudia Liz; Drica Moraes; Camila Amado; Otávio Augusto; Walney Costa; Sônia de Paula; Eduardo Felipe, Ester Góes; Clarice Niskier; Henri Pagnoncelli; Clemente Viscaíno; Eduardo Wotzik; Zaira Zambelli; Melise Maia. [S.l.]: Ipê Artes Cinematográficas, Cannes, 1995. (92 min.) son., color. *Sinopse:* “‘As meninas’ conta a história de três adolescentes que vivem num pensionato e apesar de cada uma ter uma trajetória própria, suas vidas são marcadas pela realidade política e social do país. A ditadura é pano de fundo para outro questionamento: a dificuldade de deixar de ser adolescente para se tornar adulto.”

METEORO. *Dir.e rot.:* Diego de la Texera. *Prod.:* Maria Dulce Saldanha. *Fotog.:* Renato Padovani. *Mús.:* Marcos Suzano e Lui Coimbra. *Som:* Carlos Bolívar. *Dir.art:* Yukio Sato. *Figur.:* Yamê Reis. *Mont.:* Cezar D'Angiolillo; Marcelo Pedrazzi. *El.:* Cláudio Marzo; Nicolas Trevijano; Daisy Granados; Maria Dulce Saldanha; Lucci Ferreira; Paula Burlamaqui; Zécarlos Machado; Amaury Alvarez; Leandro Hassum; Daniel Lugo; Glaucia Rodrigues ; Maria Marighella; Iracema Starling; Alexandre Moreno; Pietro Mario; Felipe Kannenberg; Jairo Mattos; Antonio Destro; Carlos Mariano; Murilo Elbas. Rio de Janeiro: Cinelândia Brasil Produções Artísticas; Sky Light Cinema; Domo Projetos Culturais Bahia; Sotavento Porto Rico; RioFilme; Cooperativa ProcineVenezuela; Quanta, 2006. (115 min.) son., color. *Sinopse:* “Nos anos 60 o governo do presidente Juscelino Kubitschek construiu Brasília, a nova capital do país. Diversas equipes foram contratadas para construir a malha rodoviária, que ligariam a cidade ao restante do país. Entretanto, com o golpe militar a equipe que construía a radial Brasília/Fortaleza foi abandonada. Sem receber provisões, assistência e salários, seus integrantes fundaram Nova Holanda, um pequeno vilarejo localizado entre a Bahia e o Piauí.”

MUDA Brasil. *Dir.:* Oswaldo Caldeira. *Rot.:* Oswaldo Caldeira. *Texto de locução:* Mauro Malin. *Prod.:* Paulo Thiago. *Prod.exec.:* Carlos Moletta. *Mús.:* Sergio Saraceni. *Fotog.:* Edson Santos. *Mont.:* Carlos Alberto Camuyrano. *Narração:* José de Abreu. Rio de Janeiro: Encontro Produções Cinematográficas; Embrafilme, 1985. (105 min.), son., color. *Sinopse:* “Documentário sobre a sucessão presidencial e o momento da mudança nacional: a passagem para a democracia, mostrando o fim do período autoritário.”

NOME da segurança nacional, Em. *Dir.:* Renato Tapajós. *Rot.:* Renato Tapajós; Roberto Gervitz. *Prod.:* Aurea Gil; Beth Ganymedes; Suzana Villas Bôas. *Fotog.:* César Herrera; Adrian Cooper; José Roberto Eliezer. *Mús.;* *Som dir. e Mont.:* Roberto Gervitz. São Paulo: Tapiri Cinematográfica, 1984. (48 min.), son., p&b e color. *Sinopse:* “Documentário que discute, a partir do Tribunal Tiradentes, organizado pela Comissão Justiça e Paz da Arquidiocese de São Paulo, a Lei de Segurança Nacional e a Doutrina da Segurança Nacional implementadas pela ditadura militar no Brasil. O filme mostra os efeitos da aplicação dessa doutrina em diversos segmentos da sociedade brasileira.”

NUNCA fomos tão felizes. *Dir.:* Murilo Salles. *Rot.:* Alcione Araujo; Jorge Durán; Murilo Salles, baseado no conto “Alguma coisa urgentemente” de João Gilberto Noll. *Prod.:* Marisa Leão; Murilo Salles. *Mús.:* Sergio Saraceni. *Som:* Roberto Carvalho; Valéria Mauro. *Fotog.:* José Tadeu Ribeiro. *Des. Prod. e figur.:* Carlos Prieto. *Mont.:* Vera Freire. *El.:* Cláudio Marzo, Roberto Bataglin, Susana Vieira, Meiry Vieira, Ênio Santos, Antônio Pompeo, Marcus Vinícius, Fábio Junqueira, Angela Rebello. Rio de Janeiro: Cinefilmes; Embrafilme; Imacom Comunicação; LC Barreto Produções Cinematográficas; Morena Filmes; Movi&Art; Salles & Salles, 1984. (91 min.), son., color. *Sinopse:* “Numa época onde a repressão política no Brasil atingiu seu grau mais elevado, um jovem, órfão de mãe, reencontra o pai após oito anos de separação. Mas logo o reencontro vira um desencontro: envolvido em algo perigoso, que por questões de segurança não pode ser revelado, o pai mostra-se para o filho como um verdadeiro enigma, um mistério perturbador”.

OLHO do furacão, No. *Dir.e Rot.:* Renato Tapajós; Toni Venturi. *Prod.:* Sérgio Kieling. *Mús.:* Renato Lemos. *Fotog.:* Cleumo Segond; Valdir Tezino. *Mont.:* Aritanã Dantas. São Paulo: Olhar Imaginário Ltda., 2003. (52 min.), son., color. *Sinopse:* “ ‘No Olho do Furacão’ investiga o cotidiano, amores, crenças, medos e gestos dos militantes da esquerda radical brasileira. A obra foi construída a partir de uma extensa pesquisa. Foram colhidos 11 longos depoimentos de ex-guerrilheiros sobre o dia-a-dia da luta armada nas cidades. Quatro deles formam a linha mestra do filme, Dulce Maia, Robeni Costa, Carlos Eugênio e Pedro Lobo.”

ORDEM, A. *Dir. e rot.:* Luis Alberto Pereira. *Prod.:* João de Bartolo. *Mús.:* Roberto Barros. *Fotog.:* Cláudio Portioli. *Mont.:* Peter Pryzgoda; Ana Cabeças. *El.:* Francisco Bretas, Jaqueline Cordeiro, Luis Serra. São Paulo: LAPfilmes, 1996. (18 min.), son., color. *Sinopse:* “Após sua fuga em 1969 levando armas para a guerrilha rural o Capitão Lamarca é cercado no sertão da Bahia. Antes de morrer encontra Antonio Conselheiro.”

PAÍS dos tenentes, O. *Dir. e rot.:* João Batista de Andrade. *Prod.:* Assunção Hernandez. *Mús.:* Almeida Prado. *Fotog.:* Adrian Cooper. *Dir.arte:* Marcos Weinstock. *Mont.:* Idê Lacreta. *El.:* Paulo Autran; Carlos Gregório; Ricardo Petraglia; Cássia Kiss; Buza Ferraz; Giulia Gam; Antônio Petrin; Antonio Freire; Flávio Antônio; Leon Cakoff; Paulo Gorgulho; Benjamin Cattan; Cândido Damm; Lorival Pariz; Marcos Caruso. São Paulo: Raiz Produções; Embrafilme, 1987. (85 min.), son., color. *Sinopse:* “Um velho general da reserva, incomodado por sonhos e lembranças, reconstitui mentalmente aventuras, atos heróicos e romântismos que envolvem 60 anos de História do Brasil: da revolta dos ‘18 do Forte’ ao período militar dos anos 60 e 70, passando pelo governo de Getúlio Vargas.”

PATRIAMADA. *Dir.:* Tizuka Yamasaki. *Rot.:* Tizuka Yamasaki; Alcione Araujo. *Prod.:* Carlos Alberto Diniz; Lael Rodrigues. *Fotog.:* Edgar Moura. *Mús.:* Paulo Rafael; Marcio Miranda; Carlos Fernando. *Mont.:* Michael Cristian; Tizuka Yamasaki. *Dir.arte:* Yurika Yamasaki. *El.:* Débora Bloch, Walmor Chagas, Buza Ferraz, Ewerton de Castro, Lilian Lemmert, Júlia Lemmert, Eleonora Rocha, Ernesto Piccolo, Gilson Moura, Luca de Castro, Paulo Moura, Roberto Faissal, Rômulo Arantes, Thelma Reston, Yumiko Ueno. Rio de Janeiro: Centro de Produção e Comunicação; Inega; Embrafilme, 1985. (103 min.), son., color. *Sinopse:* “A trama é conduzida por três personagens principais: Carolina, uma repórter simpatizante do PT; Goiás, um cineasta independente que está realizando um filme que tem como pano de fundo os movimentos pelas “Diretas Já”; e Rocha, um industrial aparentemente liberal e progressivo. Os três vivem um triângulo amoroso com uma mistura de ficção e realidade.”

PAULA – A história de uma subversiva. *Dir.:* Francisco Ramalho Jr. *Rot.:* Consuelo de Castro; Francisco Ramalho Jr. *Prod.:* Sylvio Band; Stefan Burstini; Cid Gomes Fernandes. *Mús.:* Caribé da Rocha. *Fotog.:* Zetas Malzoni. *Dir.arte:* Abílio Viana Neto. *Som:* Francisco M. Coca; José Luiz Sasso. *Mont.:* Maurício Wilke. *El.:* Armando Bógus; Carina Cooper; Helber Rangel; Ilana Scherl; Marlene França; Regina Braga; Walter Marins. São Paulo: Oca Cinematográfica Ltda; Embrafilme; Secretaria de Cultura do Governo de São

Paulo, 1979. (93 min.), son., color. *Sinopse*: “Marco Antônio, um arquiteto paulista, relembra o passado: sua amante Paula, uma líder estudantil que optou pela luta armada, foi torturada e morta pelo policial Oliveira, durante a ditadura. Anos depois, quando a filha de Marco é sequestrada após uma festa, é a este policial que ele tem de recorrer.”

PORTA de fogo. *Dir. e rot.*: Edgard Navarro. *Dir.prod.*: Barbara Suzarte; Celso Aguiar. *Fotog.*: Antonio Carlos de Brito. *Som*: Eduardo Ferreira. *Mont.*: José Humberto. *El.*: Edgard Navarro, Celso Aguiar, Ricardo Almeida, Pola Ribeiro, Araripe Jr., Bertrand Duarte, Henrique Andrade, Maurício, Francisco, Miguel, Vanderlino, Elias, José, Lourival, Povo de Pintada. Salvador: Polo Cinematográfico da Bahia, 1984. (22 min.), son., color. *Sinopse*: “A morte do guerrilheiro Carlos Lamarca no sertão da Bahia, reproduzindo uma metáfora da transcendência da morte em que o cangaceiro Lampião surge para preparar Lamarca para aquele momento.”

PRA Frente Brasil. *Dir.*: Roberto Farias. *Rot.*: Roberto Farias baseado em argumento “Sala escura” de Reginaldo Faria e Paulo Mendonça. *Prod.*: Roberto Farias. *Prod.exec.*: Rogério Faria. *Mús.*: Egberto Gismonti. *Fotog.*: Francisco Balbino Nunes; Dib Lutfi. *Som dir.*: Maurício Farias. *Mont.*: Roberto Farias; Mauro Farias. *Dir.artes*: Maria Tereza Amarante. *El.*: Reginaldo Faria; Antônio Fagundes; Natália do Valle; Elizabeth Savalla; Carlos Zara; Cláudio Marzo; Paulo Porto; Neuza Amaral; Ivan Cândido; Flávio Migliaccio; Milton Moraes; Luiz Armando Queiroz; Irma Álvarez; Expedito Barreira; Lui Farias; Maurício Farias. Rio de Janeiro: Produções Cinematográficas R. F. Farias; Embrafilme, 1982. (110 min.), son., color. *Sinopse*: “Pacato cidadão, por circunstâncias infelizes, é tomado por terrorista e submetido a atrozes torturas da parte de uma organização paramilitar, enquanto lá fora a população vibra com os jogos da Copa do Mundo de 70.”

PRIMEIRO de abril, Brasil. *Dir.*: Maria Letícia. *Rot.*: Maria Letícia; Emiliano Queirós, baseado na peça teatral “Vejo um vulto na janela, me acudam que eu sou donzela” de Leilah Assunção. *Prod.*: Maria Letícia. *Mús.*: Sérgio Dias; João Paulo Mendonça. *Fotog.*: Edson Santos. *Dir.artes*: Mixel Gantus. *Mont.*: Marília Alvim. *El.*: Rosa Maria Murtinho, Ida Gomes, Tessy Callado, Maria Letícia, Ana de Fátima, Melise Maia, Aline Molinari, Emiliano Queirós, Ticiane Studart, Chico Diaz, Ricardo Blat. Rio de Janeiro: Estúdio Pesquisa; Embrafilme, 1989. (80 min.), son., color. *Sinopse*: “A vida cotidiana de uma república de mulheres desde o final de 1963 até o golpe militar de 1964. A dona da república trata de vender sua casa a um grupo internacional o qual comprou quase todo o quarteirão para construir um shopping center.”

PRÓXIMA vítima, A. *Dir.*: João Batista de Andrade. *Rot.*: Lauro Cesar Muniz. *Prod.*: Assunção Hernandez. *Mús.*: Marcus Vinícius. *Som dir.*: Chico Coca. *Fotog.*: Antonio Meliande; José Roberto Sadek. *Cenogr. e figur.*: Heraldo de Oliveira. *Mont.*: Renato Neiva Moreira. *El.*: Antônio Fagundes; Mayara Magri; Gianfrancesco Guarnieri; Othon Bastos; Louise Cardoso; João Acaiabe; Walter Breda; Ester Góes; Aldo Bueno; Edmundo Carijó Eudes Carvalho; Walter Cruz ; Goulart de Andrade; Hugo Della Santa; Denise Del Vecchio; Denoy de Oliveira; Ricardo Dias; Ana Maria Ferreira; Celso Frateschi; Sílvia Leblon; André Luiz; Zé Carlos Machado; Ednor Messias; Carlos Milani; Gilberto Moura;

Paco Sanches. São Paulo: Raiz Produções; Embrafilme; Taba Filmes; Brascontinental; Álamo; Beca Filmes, 1983. (91 min.), son., color. *Sinopse*: “A cidade de São Paulo vive um clima pré eleitoral (1982). Em meio a muita propaganda, comícios e agitação, o repórter Daví vê-se envolvido no caso dos assassinatos de prostitutas do bairro do Brás, principalmente através de seu relacionamento com a prostituta Luna, uma das possíveis vítimas.”

QUASE dois Irmãos. *Dir.*: Lúcia Murat. *Rot.*: Lúcia Murat; Paulo Lins. *Prod.*: Aílton Franco; Branca Murat. *Mús.*: Naná Vasconcellos. *Fotog.*: Jacob Sarmiento Solitrenick. *Mont.*: Mair Tavares. *El.*: Caco Ciocler; Flávio Bauraqui; Werner Shünemann; Antônio Pompeo; Maria Flor; Fernando Alves Pinto; Babu Santana; Renato de Souza; Marieta Severo; Luís Melodia; Jefchander Lucas. Rio de Janeiro: Taiga Filmes e Video Ltda; Videofilmes; TS Productions, Imovision, 2005. (102 min.), son., color. *Sinopse*: “A relação entre a classe média e a favela carioca, mostrada através de quase dois irmãos – Miguel e Jorge – nos anos 50, 70 e hoje; marcada pela música popular e entrecortada pela história política recente.”

QUE bom te ver viva. *Dir., rot.e prod.*: Lúcia Murat. *Ass.dir.*: Adolfo Orico Rosenthal. *Dir. prod.*: Kátia Cop; Maria Helena Nascimento. *Mús. orig.*: Fernando Moura. *Trilha sonora*: Aécio Flávio. *Som direto*: Heron Alencar. *Fotog.*: Walter Carvalho. *Cenogr. e figur.*: Beatriz Salgado. *Mont.*: Vera Freire. *El.*: Irene Ravache. Rio de Janeiro: Taiga Filmes e Video Ltda, 1989. (100 min.), son., color. *Sinopse*: “‘Que Bom Te Ver Viva’ mistura os delírios e fantasias de uma personagem anônima (Irene Ravache) alinhavado pelos depoimentos de oito ex-presas políticas brasileiras que viveram situações de tortura. Mais do que descrever e enumerar sevícias, o filme mostra o preço que essas mulheres pagaram, e ainda pagam, por terem sobrevivido lúcidas à experiência de tortura.”

QUE é isso companheiro, O? *Dir.*: Bruno Barreto. *Rot.*: Leopoldo Serran, baseado em livro homônimo de Fernando Gabeira. *Prod.*: Lucy Barreto; Luiz Carlos Barreto. *Mús.*: Stewart Copeland. *Fotog.*: Félix Monti. *Mont.*: Isabelle Rathery. *Efeitos Especiais de DVC*: Arte & Técnica; Farjalla. *El.*: Alan Arkin; Fernanda Torres; Pedro Cardoso; Luiz Fernando Guimarães; Cláudia Abreu; Néelson Dantas; Matheus Natchergaele; Marco Ricca; Maurício Gonçalves; Caio Junqueira; Selton Mello; Du Moscovis; Caroline Kava; Fernanda Montenegro; Lulu Santos; Alessandra Negrini; Antônio Pedro; Milton Gonçalves; Othon Bastos. Rio de Janeiro: Filmes do Equador Ltda; Luiz Carlos Barreto Produções Cinematográficas; Pandora Cinema; Quanta; Sony Corporation of América; Columbia Pictures; Televison Trading Corporation, Miramax Films; Riofilme, 1997. (105 min.), son., color. *Sinopse*: “Em 1964, um golpe militar derruba o governo democrático brasileiro e, após alguns anos de manifestações políticas, é promulgado em dezembro de 1968 o Ato Constitucional nº 5, que nada mais era que o golpe dentro do golpe, pois acabava com a liberdade de imprensa e os direitos civis. Neste período vários estudantes abraçam a luta armada, entrando na clandestinidade, e em 1969 militantes do MR-8 elaboram um plano para sequestrar o embaixador dos Estados Unidos (Alan Arkin) para trocá-lo por prisioneiros políticos, que eram torturados nos porões da ditadura.”

SIMONAL – Ninguém sabe o duro que dei. *Dir.e rot.:* Claudio Manoel; Micael Langer; Calvito Leal. *Prod.exec.:* Manfredo G. Barretto, Rodrigo Letier, Carlos Paiva. *Mús.:* Berna Ceppas. *Som Dir.:* Paulo Ricardo Nunes *Fotog.:* Gustavo Hadba. *Dir.arte:* Eduardo Souza, Rodrigo Lima. *Mont.:* Pedro Duran; Karen Akerman. Rio de Janeiro: Jaya Produções artísticas; Globo Filmes; TvZERO; Zohar Cinema, 2008. (98 min.), son., color. *Sinopse:* “O filme acompanha a carreira e a vida do cantor Wilson Simonal. No final dos anos 50, Simonal era um dos mais “quentes” do cenário musical brasileiro. Negro e de origem pobre, conquistou o público na época não somente por sua bela voz, mas principalmente carisma e talento para lidar com o público. Com o golpe militar de 1964, Simonal tornou-se vítima da má sorte, aliada a erros em sua vida pessoal, com um toque de interesses cruzados. Por isso, experimentou um período de ostracismo na carreira artística, retomada de uma forma decadente por volta de 2000, pouco tempo antes de sua morte e muitos após o auge de sua carreira.”

SOL – caminhando contra o vento, O. *Dir.:* Tetê Moraes. *Rot.:* Tetê Moraes; Martha Alencar. *Prod.:* Tetê Moraes. *Mús.:* David Tygel. *Fotog.:* Cezar de Moraes; Reynaldo Zangrandi; Pedro Urano; Adelson Rocha; Lula Araújo. *Mont.:* Henrique Tartarolli. Rio de Janeiro: VEMVER Brasil, Riofilme, 2006. (90min.), son.,color. *Sinopse:* “1967/68. Brasil pós golpe militar de 1964 e pré AI- 5. Passeatas estudantis, festivais de música, uma geração caminhando contra o vento. No coração do Rio de Janeiro nasce o jornal-escola O SOL, uma experiência única no jornalismo e na cultura brasileira. Teve vida curta porém intensa e simbolizou o espírito de uma época. Através das páginas do SOL, de encontros e conversas com pessoas que participaram daquela experiência, de material de arquivo e músicas da época, resgatamos a história da chamada ‘geração 68’.”

SONHOS e desejos. *Dir.:* Marcelo Santiago. *Rot.:* Marcelo Santiago; Carolina Monteiro de Barros; Flávia Orlando, baseado em livro de Álvaro Caldas “Balé da Utopia”. *Prod.:* Sara Silveira. *Mús.:* Wagner Tiso; Milton Nascimento. *Fotog.:* Dudu Miranda. *El.:* Felipe Camargo; Sérgio Marone; Mel Lisboa; Ricardo Pereira; Rômulo Braga. Rio de Janeiro: Produções Cinematográficas LC Barreto Ltda; Filmes do Equador Ltda, Paramount, 2006. (93 min.), son., color. *Sinopse:* “O amor e a luta pela liberdade se misturam nessa bela produção que se passa nos tempos da ditadura no Brasil. Cristiana (Mel Lisboa) e seu professor de literatura, Saulo (Felipe Camargo), vivem uma intensa história de amor repleta de ímpetos revolucionários. Ela sonha com um mundo ideal, até que finalmente surge uma missão: cuidar de um militante ferido. Para proteger sua namorada, Saulo ordena que ele fique o tempo inteiro com um capuz. Porém, aos poucos, outros sentimentos surgem entre o militante e a garota, nascendo um tórrido triângulo amoroso.”

SUL do meu corpo, AO. *Dir.:* Paulo César Saraceni. *Rot.:* Paulo César Saraceni, baseado no conto “Duas vezes com Helena” de Paulo Emilio Salles Gomes. *Prod.:* Sérgio Fama D'Antino. *Fotog.:* Marco Bottino. *Mús.:* Sergio Guilherme Saraceni. *Som dir.:* Walter Rogério. *Mont.:* Ricardo Miranda. *Dir.arte:* Ferdy Carneiro. *Figur.:* Francisco Spinoza. *El.:* Paulo Cesar Pereio, Ana Maria Nascimento e Silva, Nuno Leal Maia, Gofredo da Silva Telles, Othon Bastos, Maria Pompeu, Jalusa Barcelos, Cida Moreira, Eliane Martins, Cissa Guimarães, Silvana Réa, Regina Célia Machado, Ivan Issola, Francisco Luis de Almeida

Salles, Oswaldo da Palma, Maria Helena Cardoso, Samuel Santiago, Paulo Roberto Cardoso, Ana Moreira, Adalberto Freitas. Rio de Janeiro: Sant'Anna Produtora Brasileira de Filmes; Embrafilme, 1981. (102 min.), son., color. *Sinopse*: “Narra a história de um professor estéril que, para ter um filho, promove um encontro amoroso entre Helena, sua mulher, e Polydoro seu melhor aluno. 30 anos depois deste encontro, os três personagens voltam a se ver e Polydoro fica então sabendo de toda a verdade: daquela união nascera um filho que, aos 25 anos de idade é morto por causa de suas atividades subversivas.”

TANGA (Deu no New York Times?). *Dir.e arg.*: Henfil. *Rot.*: Henfil; Jofre Rodrigues. *Prod.*: Jofre Rodrigues; Nelson Rodrigues Filho. *Mús.*: Wagner Tiso. *Som*: Luis Carlos Ribeiro. *Fotog.*: Edgard Moura. *Mont.*: Rafael Valverde; Jayme Justo. *Dir.artes*: Henfil. *Cenogr. e figur.*: Maria Helena Salles; Tereza Ribas. *El.*: Rubens Correa, Elke Maravilha, Cristina Pereira, Henfil, Flavio Migliaccio, Procópio Mariano, Haroldo Costa, Ricardo Blat, Jofre Rodrigues, Sérgio Roperto, Lutero Luiz, Hélio Pellegrino, Zózimo Barroso do Amaral, Marcelo Escorel, Ernane Moraes, Ken Kaneco, Fausto Wolff, Regina Rocha, Nelson Rodrigues Filho, Zaqueu Bento, Fabio Perez, população de Quissamã, Olney Cazarré, Nelson Conceição, Evandro Patello Jr., Ivan La Belle, Antonio Carlos, Alfredo Sirkis, André Carvalho, Chico Anysio, Daniel Filho, Jaguar, Alan Riding. Rio de Janeiro: J. N. Filmes; Quanta Centro de Produção; FNDE; Embrafilme, 1987. (90 min.), son., color. *Sinopse*: “Com 69 km² [69 mi² ≈ 179km²] de área, Tanga é a menor ilha do Caribe. Maior exportadora de tangaína do mundo, dezoito canais de televisão, uma única livraria com milhares de exemplares do único livro editado na ilha, ‘Mein Luta’, de Herr Walkyria Von Mariemblau, um único jornal: um exemplar do The New York Times, fechado a sete chaves e só lido pelo ditador.”

TEMPO de Resistência. *Dir.*: André Ristum. *Rot.*: Ícaro Martins, baseado em livro homônimo de Leopoldo Paulino. *Prod.*: Edgar de Castro. *Fotog.*: André Francioli e Fernando Souza. *Mont.*: Cristina Amaral. *Ed.Som*: Miriam Biderman. *Som dir.*: Rafael Venturi. São Paulo: Sombumbo filmes; TV Cultura, 2004. (115 min.), son., color. *Sinopse*: “A partir do depoimento de mais de 30 pessoas diretamente envolvidas na resistência à ditadura, e impactantes imagens de arquivos, Tempo de Resistência revela a história deste longo e nebuloso período, que se estendeu por mais de 20 anos, levando conhecimento e consciência aos jovens em particular. Embalado pelas músicas de Chico Buarque, Francis Hime e Geraldo Vandré, o filme revela todo o processo do golpe militar, desde o comício do Presidente João Goulart até o dia da Anistia. Aborda os reflexos da ditadura no interior do estado de São Paulo, como em Ribeirão Preto, e no interior do Brasil.”

TEMPO sem glória. *Dir.e Rot.*: Henrique de Freitas Lima. *Prod.exec.*: Pedro Osório; Aramy Machry; Sérgio Duarte Paiva; Ricardo Dias. *Fotog.*: Alceu Silveira. *Mont.*: Alceu Silveira; Henrique de Freitas Lima; Mariangela Grando. *Figur.*: Victor Pirrongelli; Clarisse Rath; Ubirajara Duarte. *Cenog.*: Hélio Fervenza; Victor Pirrongelli. *El.*: Alexandre Correa; Heloisa Palaoro; Sérgio Paiva. Porto Alegre: Cinematográfica Pampeana, 1984. (135 min.), son., color. *Sinopse*: “Um rapaz do interior que, em 1964, vive no campo e tem sua formação influenciada por um contrabandista uruguaio. Este homem passa a conviver com o adolescente e transmitir-lhe o que sabe da vida e das relações sociais. Obrigado a partir

para a grande cidade, Juca, ingressa na Universidade em 1971. Influenciado pela força vital de Paula, uma jovem militante de esquerda, Juca, progressivamente, ingressa na militância política e logo nos grupos clandestinos de ação direta.”

TENSÃO no Rio. *Dir., rot.e prod.:* Gustavo Dahl. *Fotog.:* Antonio Luis Mendes Soares; Murilo Salles. *Mús.orig.:* Arrigo Barnabé. *Som dir.:* Jorge Saldanha. *Mont.:* Gustavo Dahl; Aida Marques; Hercília Cardillo. *Dir.arte:* Carlos Athur Liuzzi. *Figur.:* Rita Murtinho; Maria Beatriz Seixas Correa. *El.:* Anselmo Duarte, Nelson Xavier, Ana Maria Magalhães, Norma Bengell, Ira Lee, Fábio Sabag, Lu Meirelles, Roberto de Cleto, Procópio Mariano, Gracindo Jr., Marco Soares, Flavio Santiago, Ivan Cândido, Raul Cortez, Dina Sfat, Lilian Lemmert, José Lewgoy, Paulo César Pereio, Eliana Araujo. Rio de Janeiro: Sombra Cinema e Comunicações; L.C.B. Produções Cinematográficas; Embrafilme, 1984. (110 min.), son., color. *Sinopse:* “Durante a visita de um chefe de estado latino-americano ao Rio de Janeiro morre, num atentado, seu inimigo político. O adido militar é encarregado das investigações. Um correspondente americano mantém contatos com uma diplomata brasileira que acompanha a comitiva. Temendo ser incriminado, o chefe de estado consulta um vidente que identifica como culpado o motorista da embaixada. O adido militar comunica ao presidente o golpe de estado e revela ter sido o atentado mero pretexto para apressar os acontecimentos.”

TERCEIRA morte de Joaquim Bolívar, A. *Dir. e rot.:* Flávio Cândido. *Prod.:* Lúcia Seixas. *Dir.prod.:* Sanin Cherques. *Mús.:* Márvio Ciribelli. *Fotog.:* Cleumo Segond. *Still:* Marcelo Ribeiro. *Des. Prod.:* Humberto Manes. *Dir.arte:* Zenilda Barbosa. *Figur.:* Silvia Andueza. *Mont.:* Gilberto Santeiro. *Som dir.:* Mauro Duque Estrada. *El.:* Sérgio Siviero; Othon Bastos; Jonas Bloch; Maria Lúcia Dahl; Antônio Pitanga; Grainger Hines; Camilo Bevilacqua; Márcio Cândido; Concy Maduro; Sérgio Santeiro; Jorge Cherques; Ana Gabriela Castro; Felipe Wagner; Gabriela Bazin; Rafael Eduardo; Natálio Luz. Rio de Janeiro: Cândido & Moraes [Cinema Novo], Riofilme; Europa Filmes, 1999. (104 min.), son.color. *Sinopse:* “Tendo como cenário Burruchaga, uma decadente e fictícia vila no alto da Serra do Mar, no interior do estado do Rio, o filme passa-se em três épocas distintas: 1964, 1979 e nos dias de hoje. Os personagens, entretanto, não envelhecem. Somente o ambiente, os figurinos e a trilha sonora sofrem a passagem do tempo. Tendo como ponto de partida os antagonismos dos acontecimentos políticos de 1964, o filme é uma ficção histórica tendo por trama o confronto ideológico entre Joaquim Bolívar, um jovem barbeiro, membro do Partido Comunista e o poderoso Coronel Gaudêncio, um típico líder político de província. Os antagonistas se enfrentam ao longo do tempo, tendo por pano-de-fundo a construção de uma usina hidroelétrica, que deveria ser a redenção da cidade, não fosse um grande golpe imobiliário tramado pelo coronel. Descoberto o golpe por Joaquim Bolívar, estabelece-se o conflito, que atravessará 35 anos de nossa História recente.”

TERRA em transe. *Dir. e rot.:* Glauber Rocha. *Prod.:* Zelito Viana. *Mús.:* Sérgio Ricardo. *Som:* Aloisio Viana. *Fotog.:* Luiz Carlos Barreto; Dib Lufti. *Mont.:* Eduardo Escorel. *Dir.arte:* Paulo Gil Soares. *Figur.:* Paulo Gil Soares, Clovis Bornay, Guilherme Guimarães. *El.:* Jardel Filho, Paulo Autran, Glaube Rocha, Paulo Gracindo, Jofre Soares, Hugo Carvana, José Lewgoy, Maurício do Valle, Mário Lago, Modesto de Souza, Francisco

Milani, Emmanuel Cavalcanti, Telma Reston, Irma Álvarez, Darlene Glória, Elizabeth Gasper, Sônia Clara, Danuza Leão, Paulo César Pereio, José Marinho, Echio Reis, Emanuel Cavalcanti, Flavio Migliaccio, Zózimo Bulbul, Antonio Carnera, Rafael de Carvalho. Rio de Janeiro: Mapa Produções Cinematográficas; Difilm, 1967. (105 min.), son.p&b. *Sinopse*: “O jornalista e poeta Paulo Martins oscila entre diversas forças políticas que lutam pelo poder no fictício país de Eldorado: D. Porfírio Diaz, um líder de direita e político de tradição, D. Felipe Vieira, governador da Província de Alecrim, líder populista e demagógico, e D. Julio Fuentes, poderoso empresário dono de um império de comunicação. Numa conversa com a militante Sara, Paulo conclui que o povo de Eldorado precisa de um líder e que Vieira possui tais atributos. Eldorado encontra-se entre o golpe de estado e o populismo, entre a crise e a transformação. E Paulo, dividido entre a poesia e a política, agoniza sem conseguir solucionar as incoerências de Eldorado e as suas próprias contradições.”

TORTURADOR, O. *Dir.*: Antônio Calmon. *Rot.*: Antônio Calmon; Alberto Magno; Jece Valadão. *Prod.*: Jece Valadão. *Fotog.*: Hélio Silva. *Mont.*: A. Sarmento. *Mús.*: Alberto Magno. *Téc.som.*: Suen Richard. *Figur.*: Carlos Prieto. *Cenog.*: Clóvis Bueno. *El.*: Jece Valadão, Vera Gimenez, Otávio Augusto, Ary Fontoura, Rodolfo Arena, Anselmo Vasconcellos, Rejane Medeiros, Ronaldo Santos, Jorge Fernando, Celso Faria, Thais Muniz Portinho, Carlos Prieto, Maria Pompeu, Renato Coutinho, Alexandre Vieira, Claudioney Penedo, Leovigildo Cordeiro, Catalano, Paulo Villaça, Martha Anderson, John Herbert, Moacir Deriquem. Rio de Janeiro: Magnus Filmes; Condor Filmes, 1980. (105min), son.color. *Sinopse*: “Um pistoleiro é contratado por sionistas para matar um criminoso de guerra nazista refugiado num país latino-americano, cujo ditador o protege.”

TRÊS irmãos de sangue. *Dir.*: Ângela Patrícia Reiniger. *Rot.*: Ângela Patrícia Reiniger; Cristiano Gualda. *Prod.*: Marina Dantas Faria. *Mús.*: Marcos Souza. *Fotog.*: Márcio Zavarese. *Mont.*: Cassiano Brandão. [S.l.]: No Ar Comunicação; Filmes do Estação, 2007. (102 min), son.color. *Sinopse*: “A vida dos irmãos Betinho, Henfil e Chico Mário, mostrando como seus atos se envolveram com a história cultural, política e social do Brasil na 2ª metade do século XX.”

TROPA de elite. *Dir.*: José Padilha. *Rot.*: ; José Padilha; Rodrigo Pimentel; Bráulio Mantovani, baseado no livro “Elite da Tropa” de Rodrigo Pimentel; Bráulio Mantovani; . *Prod.*: José Padilha; Marcos Prado. *Mús.*: Pedro Bromfman. *Fotog.*: Lula Carvalho. *Mont.*: Daniel Rezende. *El.*: Wagner Moura; Caio Junqueira; André Ramiro; Milhem Cortaz; Fernanda de Freitas; Fernanda Machado; Thelmo Fernandes; Maria Ribeiro; Emerson Gomes; Fábio Lago; Paulo Vilela; André Mauro; Marcelo Valle; Erick Oliveira; Ricardo Sodré ;André Santinho; Alexandre Mofatti; Bruno Delia; Daniel Lentini; Luiz Gonzaga de Almeida. Rio de Janeiro: Zazen Produções; Universal Pictures do Brasil; The Weinstein Company, 2007. (118 min), son.color. *Sinopse*: “1997. O dia-a-dia do grupo de policiais e de um capitão do BOPE (Wagner Moura), que quer deixar a corporação e tenta encontrar um substituto para seu posto. Paralelamente dois amigos de infância tornam-se policiais e se destacam um pela ousadia e o outro pela inteligência. Se pudesse unir essas duas características num único candidato, o capitão já teria encontrado seu substituto.”

VALE a pena sonhar. *Dir.:* Stella Grisotti; Rudi Böhm. *Pesq. e Arg.:* Stella Grisotti. *Rot.:* Julio Rodrigues. *Prod.:* Zita Carvalhosa. *Mús.:* Mário Manga. *Fotog.:* Carlos Ebert. *Mont.:* Verônica Saenz; Rudi Böhm. *Narr.:* Tereza Freire. São Paulo: Superfilmes; TV Cultura, 2003. (74min), son.color. *Sinopse:* “‘Vale a pena sonhar’ retrata os sonhos e utopias de uma geração de homens e mulheres que dedicaram suas vidas à luta pela justiça, liberdade e democracia, tendo como fio condutor a história de Apolônio de Carvalho. Sua luta, sem fronteiras, junto aos republicanos na Guerra Civil Espanhola, na Resistência Francesa contra o nazismo e no combate à ditadura militar no Brasil nos anos 60, assim como fatos da vida cotidiana e familiar do militante de esquerda que assina a ficha número 1 de filiação do PT.”

VELHO – A história de Luiz Carlos Prestes, O. *Dir.:* Toni Venturi. *Rot.:* Di Moretti. *Prod.:* Renato Bulcão; Toni Venturi. *Fotog.:* Cleumo Segond. *Mús.:* Marcelo Goldman. *Som:* Aritaña Dantas. *Mont.:* Cristina Amaral. *Dir.arte:* Beto Paiva. *Narração:* Paulo José. São Paulo: Olhar Imaginário Filmes; Fundação Padre Anchieta; Secretaria de Cultura do Estado de São Paulo; Casa de Produção Filme e Vídeo, 1997. (105min), son.p&B e color. *Sinopse:* “De líder tenentista a secretário-geral do PCB, Luiz Carlos prestes foi um dos mais perseguidos políticos brasileiros do século 20. Uma rica teia formada por depoimentos de contemporâneos e historiadores e por raro material fílmico de arquivo apresenta a sua primeira cinebiografia.”

VERDES anos. *Dir.:* Carlos Gerbase; Gilberto Assis Brasil. *Rot.:* Álvaro Luiz Teixeira, livremente inspirado no conto “Verdes anos” de Luiz Fernando Emediato. *Prod.:* Sergio Daniel Lerrer. *Fotog.:* Christian Lesage. *Mús.:* Nei Lisboa; Augusto Licks. *Téc.som:* Roberto Carvalho; Toninho Muricy. *Mont.:* Alpheu Ney Godinho. *Figur.:* Marta Biavaschi. *Cenogr.:* Marlise Storchi; José Arthur Camacho. *El.:* Werner Schünemann, Marco Antonio Breda, Xala Felippi, Carlos Grubber, Márcia do Canto, Marco Antonio Sório, Sérgio Lulkin, Zé Tachenco, Luciene Adami, Monica Schmiedt, Marta Biavaschi, Haydée Porto, Biratã Vieira, Angel Palomero, Lúcia Serpa, Ivonete Pinto, Soraia Simaan, Deborah Lacerda, Julio Reny, Maria Inês Falcão, Marcel Dumont, Betho Mônaco, Breno Ruschel, Oscar Simch, Edu Madruga, Anita Tachenco, Marione Keckziegel, Sergio Horst, Osvaldo Perrenoud, Pedro Girardello. Porto Alegre: Z Produtora Cinematográfica Ltda; Rob Filmes, 1984. (90min.), son., color. *Sinopse:* “Na década de 70, em meio à repressão política e à ideologia do ‘milagre brasileiro’, um grupo de adolescentes vive suas preocupações cotidianas: futuro, reuniões dançantes, brigas de namoro, conflitos com os pais. Durante 3 dias eles vivem seus verdes anos, um pouco mais que um sonho.”

VLADO - 30 anos depois. *Dir. e rot.:* João Batista de Andrade. *Prod.:* Ariane Porto. *Fotog.:* João Batista de Andrade; Fabiano Pierri; Carlos Ebert; Edis Cruz. *Dir.arte:* Paulo Caetano. *Ed.:* Landa Costa. São Paulo: Oeste Filmes; TAO Produções, Europa Filmes, 2005. (86 min.) son., color. *Sinopse:* “No dia 25 de outubro de 1975, o jornalista Vladimir Herzog acorda de manhã e se despede da mulher, Clarice: ele deve se apresentar ao DOI-CODI, órgão da repressão política do regime militar, para prestar depoimento. Clarice questiona se ele deve se apresentar: vários amigos estão presos e sabe-se que são

torturados. Mas Vlado se recusa a fugir; pondera que é um homem transparente, alheio à clandestinidade. No fim da tarde do mesmo dia, sua família e amigos recebem a terrível notícia: o jornalista está morto e, segundo fonte oficial, suicidou-se na prisão. O filme revela a trajetória de Herzog, desde a infância na Iugoslávia até sua posse como diretor de Jornalismo da TV Cultura de São Paulo. A reação de Clarice, dos amigos e da sociedade, recusando a farsa montada para justificar a morte do jornalista, tornou o fato um marco na luta pela redemocratização do país.”

VOCÊ também pode dar um presunto legal. *Dir.:* Sérgio Muniz. *Rot.:* Sérgio Muniz; Francisco Ramalho Jr. *Prod.:* Sérgio Muniz. *Mont.:* Sérgio Muniz. São Paulo, 1971-2006. (39 min.) son., p&b. *Sinopse:* “Um retrato do Esquadrão da Morte em São Paulo, visto como um ensaio para a repressão política que veio a seguir, baseada na tortura e no extermínio.”

VÔO Cego Rumo Sul. *Dir.:* Hermano Penna. *Rot.:* Hermano Penna, com colaboração de Luna Alkalay; Dênio Maués; Pedro Vieira; Luana Penna, baseado em texto de Sinval Medina. *Prod.:* Lia Camargo. *Fotog.:* André Macedo. *Dir.arte:* Dárida Rodrigues. *Mont.:* Júnior Carone; Sérgio Kenji Tarumoto. *Dir. musical e ass.art.:* José Luiz Penna. *Mús.:* Duofel. *Som:* Thor Medeiros. *El.:* Milhem Cortaz; Gustavo Wabner; Robson Nunes; Sérgio Cavalcante; Cássio Scapin; Javert Monteiro; Gilma Guido; Otávio Martins. São Paulo: Luz XXI Cine Vídeo Ltda, 2004. (89 min.) son., color. *Sinopse:* “No final do dia 1º de abril de 1964 quatro jovens e simplórios militantes de esquerda partem do Rio de Janeiro para Porto Alegre, na crença de que lá encontrariam a tão sonhada resistência ao golpe militar. Aníbal, Sargento, Abílio e Ribamar se conhecem no sindicato dos bancários no fatídico dia. Desiludidos com os acontecimentos na Guanabara e animados pelos boatos e o que escutam no rádio, viajam com a esperança de se engajarem na resistência que Brizola estaria organizando no Rio Grande. ‘Vôo Cego Rumo Sul’ narra as aventuras e desventuras dessa viagem.”

ZUZU Angel. *Dir.:* Sérgio Rezende. *Prod.:* Joaquim Vaz de Carvalho. *Rot.:* Sergio Rezende; Marcos Bernstein. *Mús.:* Cristóvão Bastos. *Fotog.:* Pedro Farkas. *Dir.arte:* Marcos Flaksman. *Figur.:* Kika Lopes. *Ed.:* Marcelo Moraes. *El.:* Patrícia Pillar; Daniel de Oliveira; Luana Piovani; Leandra Leal; Alexandre Borges; Ângela Vieira; Ângela Leal; Flávio Bauraqui; Othon Bastos; Paulo Betti; Néelson Dantas; Regiane Alves; Fernanda de Freitas; Caio Junqueira; Aramis Trindade; Antônio Pitanga; Elke Maravilha; Ivan Cândido, Othon Bastos. Rio de Janeiro: Toscana Audiovisual Ltda; Globo Filmes, Warner Bros Pictures, 2006. (110 min.), son., color. *Sinopse:* “Os anos 60 viram o mundo de pernas pro ar, transformando todos os grupos sociais. No Brasil, a carreira de Zuzu Angel estilista começa a deslanchar, enquanto seu filho Stuart ingressa no movimento estudantil, contrário à ditadura militar então vigente. As diferenças ideológicas entre mãe e filho são profundas. Ele lutando pela revolução socialista. Ela, uma empresária. Stuart é preso, torturado e morto. Inicia-se então o périplo de Zuzu pela libertação do filho e uma vez revelada sua morte, em busca de seu corpo. Suas manifestações ecoaram no Brasil, no exterior e em sua moda. A cruzada de Zuzu expõe as vísceras da repressão e incomoda tanto que tanto que, certa noite, em um estranho desastre de carro, ela tem o mesmo destino do filho.”

ANEXOS

Acompanham esta dissertação dois DVDs com trechos selecionados dos filmes analisados.