

**PAULA CRISTINA MILAGRES LOPES SIQUEIRA GOMES**

**CONSTRUÇÃO DA DITADURA MILITAR NO CINEMA NACIONAL**

**Belo Horizonte  
2007**

**PAULA CRISTINA MILAGRES LOPES SIQUEIRA GOMES**

**CONSTRUÇÃO DA DITADURA MILITAR NO CINEMA NACIONAL**

Monografia apresentada ao Curso de Comunicação Social, do Departamento de Ciência da Comunicação do Centro Universitário de Belo Horizonte-UNI-BH, como requisito parcial para obtenção de título de bacharel em Jornalismo.

Orientador: Nísio Teixeira

Belo Horizonte  
2007

### AGRADECIMENTOS E DEDICATÓRIA

Agradeço ao meu orientador, Nísio Teixeira, por me guiar em meio à árdua, mas prazerosa jornada da produção do conhecimento e pela diligência e tenacidade com a qual orientou-me durante o projeto e desenvolvimento desta monografia. E dedico este trabalho a meus pais pelo incentivo e credibilidade depositada em mim.

## RESUMO

Esta monografia traz à baila a construção do período da ditadura pelo cinema nacional. Os objetos de análise para a sua realização foram os filmes: *O que é isso, companheiro?* (1997), *Feliz Ano Velho* (1987), *Zuzu Angel* (2006) e *Cabra Cega* (2005).

O trabalho visou primeiramente observar como foi feita a construção da realidade sócio-econômica e política brasileira dentro de uma obra cinematográfica fictícia. De maneira secundária, foram analisadas outras questões e temas como a construção dos personagens, a construção da narrativa, da linguagem, dos títulos de cada um dos filmes, trilha sonora utilizada e também a fotografia.

O objetivo maior do projeto foi averiguar como foi feita a construção do regime militar pelo cinema nacional em cada um dos filmes apresentados e, a partir das questões primária e secundária, averiguar, de maneira mais abrangente e eficaz, como se fez essa construção do real na ficção.

Palavras-chave: Ditadura Militar, Cinema Nacional

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b>	6
<b>1 A HISTÓRIA POLÍTICA DA DITADURA E A REDEMOCRATIZAÇÃO NO BRASIL</b>	8
<b>2 CINEMA E HISTÓRIA</b>	19
2.1 História do cinema	20
2.2 História (e literatura) no cinema: adaptações, versões e ficções	23
2.2.1 A História no Cinema	23
2.2.2 A Literatura no Cinema	27
2.3 O Cinema na História: a Retomada e a releitura do período militar	33
<b>3 ANÁLISE DOS FILMES</b>	38
3.1 Feliz Ano Velho (1988)	39
3.1.1 História do cinema: sucesso da pré-Retomada	39
3.1.2 História no cinema: adaptação fiel de drama psicológico	40
3.1.3 Cinema na história: ditadura como efeito colateral, mas não caricatural, da trama	43
3.2 O que é isso, Companheiro? (1998)	44
3.2.1 História do cinema: primeiros destaques da Retomada	44
3.2.2 História no cinema: estética impecável	44
3.2.3 Cinema na história: ética questionável	47
3.3 Zuzu Angel (2006)	48
3.3.1 História do Cinema: sucesso de público, marca retorno de Rezende ao tema	49
3.3.2 História no Cinema: Figurino exultante se opõe à trajetória dramática	49
3.3.3 Cinema na história: adaptação mais engajada que política	52
3.4 Cabra Cega (2005)	52
3.4.1 História do Cinema: sucesso de crítica	53
3.4.2 História no Cinema: fidelidade à época, não a fato ou personagem histórico	53
3.4.3 Cinema na História: evidência da questão política	56
<b>CONCLUSÃO</b>	57
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS</b>	59

## INTRODUÇÃO

O cinema nacional, desde a década de 90 do século XX, tem se destacado quanto à melhoria na qualidade de suas produções. Filmes buscam retratar a história da realidade sócio-econômica e política brasileira, trazendo aos telespectadores uma versão dos fatos verossímeis que acontecem e aconteceram em nosso país.

O trabalho monográfico busca discorrer a respeito de um período específico na história do Brasil, o regime militar, e tem como tema a ditadura e a forma como ela é representada no cinema nacional. Foram propostos como objetos de análise quatro filmes nacionais que reproduzem este período: *Feliz Ano Velho* (1987), *O que é isso, Companheiro?* (1997) *Cabra Cega* (2005) e *Zuzu Angel* (2006) .

Para que a análise seja coesa e o trabalho tenha credibilidade, foram lidos autores como Chiavenato, Becho e Braick, Koshiba e Pereira e artigos também relacionados à ditadura como o de Ridente e Salem, a fim de contextualizar os Anos de Chumbo com o que é representado no cinema através dos objetos propostos. A transferência da história para o cinema, a maneira como o próprio cinema trabalha com a questão da reprodução e sua função como transmissor de mensagens é estudada tendo como base autores renomados como Benjamim, Ferro e artigos como o de David, Silva e Oliveira.

Entre os quatro objetos de pesquisa propostos pela monografia, dois deles, *O que é isso, Companheiro?* (1997) e *Feliz Ano Velho* (1987), são baseados em obras literárias e precisam de fundamentos teóricos para a verificação correta a respeito da adaptação que a obra sofre ao ser transformada em filme. Para tal, foram feitas leituras de ensaios de autores como Randal Johnson, José Carlos Avellar e Ismail Xavier.

Os objetos de estudo enfocam enredos distintos, porém se assemelham por recortarem o período da ditadura como a época dos acontecimentos e pela maneira como

conseguem transportar para as telas de cinema características típicas do regime militar.

A monografia propôs, através de um estudo minucioso, a colocação dos quatro objetos de pesquisa na tipologia proposta por Starling a respeito do cinema da Retomada.

Diferente do que acontecia durante os Anos de Chumbo, que possuíam uma comunicação precária no que diz respeito às informações que não eram passadas ao restante da população, devido à repressão política existente nas mídias da época, o cinema nacional retoma de maneira abrangente todo este período histórico e nos conta de maneira concisa e eficiente a história da repressão e suas conseqüências.

O cinema é hoje usado como parte fundamental na arte de reconstruir a realidade e contar a história. Mudanças foram atribuídas aos instrumentos utilizados para a realização da arte e culminaram na transformação na indústria do belo.

## 1 A HISTÓRIA POLÍTICA DA DITADURA E A REDEMOCRATIZAÇÃO NO BRASIL

A ditadura militar no Brasil foi um golpe que durou vinte anos, de 1964 a 1985, e ficou conhecido como Anos de Chumbo, devido à grande repressão por parte dos militares, ao exílio de políticos considerados como ameaça à ditadura, ao estabelecimento de uma legislação autoritária, à manipulação da opinião pública, às censuras, às guerrilhas e aos assassinatos, dentre tantas outras atitudes tomadas com o objetivo de firmar o golpe.

Miriam Becho Mota e Patrícia Ramos Braick em *História - das cavernas ao Terceiro Milênio* (1998) escrevem um capítulo especialmente dedicado a esses Anos de Chumbo. *Um longo tempo de obscuridade* relata o período vivido pelo país, seus governantes, suas políticas, economia e cultura. As autoras (1998) colocam o ano de 1964 como um marco do início de vinte anos de arbítrio na vida brasileira, um período em que pessoas inocentes, acusadas de “subversão”, foram torturadas até a morte em nome de uma ideologia. A ditadura, segundo elas, trouxe ao país uma grande intolerância, desrespeitando os direitos humanos e a dignidade das pessoas.

Em *O Golpe de 64 e a Ditadura Militar* (1994) Chiavenato retrata a ditadura Militar acontecida durante este período e a desestabilidade econômica política e social provocada na sociedade brasileira, trazendo a corrupção como forma de governo e a tortura como prática política. Toda essa desestabilidade adquirida durante esse período de regime trouxe e traz até hoje conseqüências na sociedade.

A crise política começa devido à renúncia de Jânio Quadros. João Goulart, seu vice, havia assumido a presidência e deu certa abertura às organizações populares, preocupando as classes mais conservadoras que temiam que o Brasil passasse por uma mudança socialista. As classes conservadoras e os EUA temiam um golpe comunista por parte

das classes mais populares de esquerda.

Chiavenato (1994) retrata que os partidos de oposição, como a União Democrática Nacional (UDN) e o Partido Social Democrático (PSD), acusavam Jango de planejar um golpe de cunho esquerdista e de ser o responsável pela carestia e pela falta de abastecimento enfrentada pelo país. No dia 13 de março de 1964, João Goulart realizou um grande comício na Central do Brasil (Rio de Janeiro), em que defendia as Reformas de Base. Essas reformas, de acordo com Chiavenato (1994), abarcavam quase toda sociedade. Neste plano, Jango prometia mudanças radicais na estrutura agrária, econômica e educacional do país. “As reformas de base abarcavam quase toda a sociedade. Existiam planos para as áreas eleitoral, administrativa, tributária, urbana, bancária, cambial, universitária e, certamente, a mais polêmica, a agrária.” (CHIAVENATO, 1994, p.14)

No dia 15 de março, os projetos de Goulart chegam ao Congresso com o aval dos ministros militares. Seis dias depois, em 19 de março, os conservadores organizam uma manifestação contra as intenções de João Goulart. Foi a Marcha da Família com Deus pela Liberdade, que reuniu milhares de pessoas pelas ruas do centro da cidade de São Paulo.

O clima de crise política e as tensões sociais aumentavam a cada dia. No dia 31 de março de 1964, tropas de Minas Gerais e São Paulo saem às ruas. Para evitar uma guerra civil, Jango deixa o país, refugiando-se no Uruguai. Os militares tomam o poder. No dia 9 de abril, o Ato Institucional Número 1 (AI-1)<sup>1</sup> é decretado. Tem como objetivo cassar mandatos políticos de opositores ao regime militar e tirar a estabilidade de funcionários públicos. O AI-1<sup>1</sup> é responsável também por determinar a eleição para a presidência pelo Congresso, por estabelecer que o Presidente da República poderia dirigir ao Congresso sugestões para a

---

<sup>1</sup> AI-1. de acordo com este ato, ficaram suspensos por dez anos, os direitos políticos de diversos cidadãos vistos como opositores ao regime, dentre eles congressistas, militares e governadores. Surgia aí a ameaça de cassações, prisão, enquadramento como subversivos e eventual expulsão do país. A eleição indireta do presidente da República foi institucionalizada. Desta forma apenas o colégio eleitoral composto pelos congressistas, que supostamente representavam os anseios e desejos da população, poderia eleger o Presidente da República. A Constituição da República foi suspensa por seis meses e com ela, todas as garantias constitucionais.

reforma da Constituição de 1946 e leis sobre qualquer assunto, as investigações e processos legais com relação a crimes contra o Estado ou sua propriedade, bem como contra a ordem política e social, poderiam ser instaurados contra indivíduos ou coletivamente; os comandantes-em-chefe das Forças Armadas poderiam suspender direitos políticos por um prazo de dez anos e anular mandatos legislativos sem revisão judicial.

Temendo a perpetuação do regime, alguns líderes civis do movimento de 1964 protestaram contra a militarização do país. Na própria força armada surgiram divergências.

Em 15 de abril de 1964, Castelo Branco, general militar, foi eleito, pelo Congresso Nacional, Presidente da República, declarando ser defensor da democracia, porém assume, já no início de seu governo, uma posição autoritária, estabelecendo eleições indiretas para presidente e dissolvendo os partidos políticos. Cassou o mandato de vários parlamentares federais e estaduais e cidadãos tiveram seus direitos políticos e constitucionais cancelados. De acordo com Becho e Braick (1998), o sindicato dos trabalhadores, as Universidades, os jornais e rádios tiveram suas sedes destruídas e ocupadas. Lideranças operárias e camponesas foram presas, torturadas, mortas ou desapareceram. Segundo as autoras, a perspectiva de uma vitória da oposição nas eleições estaduais de 1966 em Minas Gerais e no então Estado da Guanabara, levou os militares ao fim dos partidos políticos através do Ato Institucional Número 2 (AI-2)<sup>2</sup>. “Prevendo futuras derrotas eleitorais e temendo o surgimento de novos líderes, em outubro de 1965 editou-se o AI-2<sup>2</sup>, que extinguiu todos os partidos políticos e deu poder ao Executivo para fechar o Congresso quando julgasse necessário.” (CHIAVENATO, 1994, p. 76)

Becho e Braick (1998) relatam que, com a extinção dos partidos políticos, surgiram duas frentes: a ARENA, que apoiava o regime, composta por políticos da UDN,

---

<sup>2</sup> O AI-2 propunha a necessidade do aumento de poderes executivos, a desativação do pluripartidarismo, a eleição indireta, as perdas dos direitos dos funcionários públicos, o intervencionismo federal sem prévio aviso, institucionalização dos Atos Complementares que poderiam ser baixados juntamente com decretos – lei para garantir a Segurança Nacional. O Ato esteve vigente até 15 de março de 1967.

PSD e demais grupos da direita; e o MDB, de oposição, porém restrita, composto por elementos da ala esquerda do PSD, do PS, do PTB, do PSP e de grupos menores.

Chiavenato (1994) coloca o MDB como o partido da oposição e a ARENA como o partido de representação dos militares. Em 5 de fevereiro de 1966 entra em vigor o Ato Institucional Número 3 (AI-3)<sup>3</sup>, ampliando o controle político, diminuindo o direito do voto popular e impondo as eleições indiretas. Para aprovar o novo texto constitucional, o Congresso foi convocado para uma sessão extraordinária após a instituição do Ato Institucional Número 4 (AI-4)<sup>4</sup>.

A respeito das políticas econômicas, as autoras do livro *História - das cavernas ao Terceiro Milênio* (1998) esclarecem que o governo Castelo Branco (1964-1967) teve preocupação em dar retomada ao crescimento econômico e, para isso, criou o Ministério Extraordinário para o Planejamento e a Coordenação Econômica, comandada pelo economista Roberto Campos. Ele e o ministro da Fazenda, Octávio Gouveia de Bulhões, instituíram uma política que propunha a estabilização econômica com o estímulo de capital estrangeiro associado a um controle de linhas de crédito para o setor privado, redução de gastos públicos e controle dos salários.

Para que todas as propostas pudessem se tornar reais, foi revogada a Lei de Remessa de Lucros, aprovada pelo Congresso Nacional em 1962. Medidas como a abolição ou restrição ao direito de greve também foi colocada a fim de beneficiar o capitalismo.

De acordo com Becho e Braick (1998), a carta de 1967 aumentou ainda mais o poder Executivo, limitou a autonomia dos Estados, enfraquecendo o princípio federalista, e centralizou a estrutura do processo de tomada de decisões.

---

<sup>3</sup> AI-3 determinava que a eleição de governantes e vice governantes seria indireta, executada por colégio eleitoral estadual, os prefeitos das capitais não seriam mais eleitos como anteriormente, mas agora, indicados por nomeação pelos governantes.

<sup>4</sup> O AI-4, promulgado em 7 de dezembro de 1966, revogava definitivamente a Constituição de 1946 que, por receber inúmeras emendas, estava totalmente descaracterizada.

O governo militar decretou, em janeiro de 1967, uma nova Constituição para o país, confirmando a institucionalização do regime militar e suas formas de atuação. Assumiu a presidência na época o general Arthur da Costa e Silva, após ter sido eleito indiretamente pelo Congresso Nacional. Seu governo foi marcado por protestos e manifestações sociais. A oposição ao regime militar cresceu no país. A União Nacional dos Estudantes (UNE) organizou, no Rio de Janeiro, a Passeata dos Cem Mil. Em Contagem (MG) e Osasco (SP), greves de operários paralisaram fábricas em protesto ao regime militar.

No seu governo decretou-se uma nova Constituição e promulgou-se a Lei de Segurança Nacional, que praticamente tornou todos os cidadãos suspeitos, ativa ou passivamente. Surgiu também a nova Lei de Imprensa<sup>5</sup>, com restrições brutais à liberdade de informação. (CHIAVENATO, 1994, p. 76)

Becho e Braick (1998) relatam que, no fim do ano de 1968, eclodiram choques entre os estudantes e as forças da repressão e, no dia 13 de dezembro deste mesmo ano, o ministro da Justiça, Gama e Silva, conhecido por suas convicções ultra-conservadoras, apresentou ao Conselho Nacional de Segurança o texto que decretava, pelo governo, o Ato Institucional Número 5 (AI-5)<sup>6</sup>. Segundo Chiavenato (1994), este foi o mais duro do governo militar, pois aposentou juízes, cassou mandatos, acabou com as garantias do *habeas-corpus* e aumentou a repressão militar e policial. A intenção era inibir as greves dos metalúrgicos, conter essas manifestações estudantis e anular o crescimento das militâncias dos trabalhadores e, em especial, sufocar os focos da guerrilha.

A guerrilha urbana começou a se organizar pouco depois do golpe. Formada por jovens idealistas de esquerda, assaltam bancos e seqüestram embaixadores para obterem

---

<sup>5</sup> A lei é feita com a intenção de regular a liberdade de manifestação do pensamento e da informação da população da época

<sup>6</sup> Ato Institucional No 5, de 13 de dezembro de 1968. Baixa disposição sobre a decretação dos recessos do Congresso Nacional, das Assembléias Legislativas e das Câmaras de Vereadores, intervenção nos Estados e Municípios, suspensão de direitos políticos e garantias individuais e decretação do Estado de Sítio. O presidente da República Federativa do Brasil, ouvindo o Conselho de Segurança Nacional, e (...) Considerando que, assim, se torna imperiosa a adoção de medidas que impeçam sejam frustrados os ideais superiores da Revolução, preservando a ordem, a segurança, a tranqüilidade, o desenvolvimento econômico e cultural e a harmonia política e social do País comprometidos por processos subversivos e de guerra revolucionária (...). (Publicado no Diário Oficial da União, de 13 de dezembro de 1968) MOTA e BRAICK (1997) pg 567

fundos para o movimento de oposição armada. A economia do país neste momento do governo do presidente Costa e Silva, de acordo com Becho e Braick (1998), é insatisfatória, devido à política deflacionária da administração anterior, responsável por diminuir tanto o salário, quanto o poder de compra das empresas de capital brasileiro. O novo Ministro da Fazenda, Delfim Neto, pretende a retomada do crescimento econômico sem o aumento da inflação e, para isso, ele aumenta os créditos para o setor privado e procura conter os preços com a criação do Conselho Interministerial de Preços. Como modo de garantir a política inflacionária, Delfim também fixou os valores dos salários do setor público e privado. Toda essa política proposta pelo ministro tem resultado positivo, fazendo com que o PIB (Produto Interno Bruto) alcançasse um índice de crescimento entre 10% e 11,2%, iniciando o chamado Milagre Econômico.

Marcelo Ridente (1997) esclarece, em artigo, as circunstâncias vividas no período, como a Revolução Cubana (1959), a independência da Argélia (1962) e a guerra antiimperialista em desenvolvimento no Vietnã. Esses acontecimentos davam força aos ideais revolucionários. Ridente (1997) trata, além dos aspectos internacionais, dos fatos na esfera política nacional que marcam as lutas da esquerda no Brasil. Nesse período, as classes populares queriam as reformas de base e foram interrompidas pelo golpe de 64.

O artigo faz uma referência aos grupos que procuravam combater a ditadura, como a Ação Popular, a Ação Libertadora Nacional, o Movimento Revolucionário 8 de Outubro e a Vanguarda Popular Revolucionária. Esse combate à ditadura foi sentido também na música, no cinema, no teatro, nas artes plásticas e na literatura, e Ridente (1997) cita vários filmes, peças e músicas que fizeram parte desse período como forma de contestação. Muitos grupos guerrilheiros surgiram a partir de 1964 e as divergências acerca do caráter da revolução brasileira, as formas de luta e o tipo de organização política eram comuns entre eles. O artigo deixa claro que, apesar de algumas dessas organizações serem bem sucedidas –

como o seqüestro do embaixador estadunidense, que será relatado a seguir –, os militares conseguiram rapidamente acabar com elas, permanecendo no poder durante 20 anos.

*Um Longo Tempo de Obscuridade* relata que Costa e Silva, afastado do governo por motivos de saúde, faleceu em 1969 e foi substituído por uma junta militar formada pelos ministros Aurélio de Lira Tavares (Exército), Augusto Rademaker (Marinha) e Márcio de Sousa e Melo (Aeronáutica). Neste período, dois grupos de esquerda, o MR-8 e a ALN, seqüestraram o embaixador dos Estados Unidos, Charles Elbrick. A resistência armada de esquerda se tornava mais intensa. Os guerrilheiros exigiram a libertação de quinze presos políticos. Pressionada pelo governo norte-americano, a junta militar libertou os prisioneiros que receberiam a pena de banimento do território nacional. Em troca, o embaixador foi solto, em 7 de setembro de 1969. Porém, em 18 de setembro, o governo endureceu ainda mais e decretou a Lei de Segurança Nacional, com pena de morte em casos de ocorrência de "guerra psicológica adversa, ou revolucionária, ou subversiva".

Para aumentar a eficiência dos mecanismos de repressão e controle da “ordem”, foram criadas organizações como Operação Bandeirantes. Essas organizações foram responsáveis pelo desaparecimento, morte e tortura de centenas de brasileiros, alguns praticamente sem envolvimento político.

Em 1969, a Junta Militar escolheu como novo presidente o general Emílio Garrastazu Médici, cujo governo foi considerado o mais duro e repressivo do período. Segundo o autor (1994), Médici assumiu o poder exatamente no momento em que as manifestações públicas da oposição estudantil haviam sido contidas pela repressão parcial e os políticos do MDB silenciados pelo AI-5. A repressão à luta armada cresceu e jornais, revistas, livros, peças de teatro, filmes, músicas e outras formas de expressão artística foram censuradas. Muitos professores, políticos, músicos, artistas e escritores foram investigados, presos, torturados ou exilados do país. Em suma, Chiavenato (1994) relata que a oposição ao

regime não era mais permitida em nenhum grau, quer radical, quer moderada.

A economia neste período era, segundo o Livro *História - das cavernas ao Terceiro Milênio* (1998), caracterizada por um grande desenvolvimento econômico, graças ao crescimento da indústria automobilística e da construção civil e, em menor escala, da produção agrícola. Todo esse desenvolvimento aconteceu por causa do aumento do volume de investimentos estrangeiros e estatais. O ministro defendia que era preciso promover o desenvolvimento econômico antes de repartir a renda entre as diversas camadas da população. Porém, à medida que este desenvolvimento crescia, a renda acabava, concentrando-se nas mãos de uma minoria, fazendo com que a maioria da população fosse excluída do mercado.

De acordo com Becho e Braick (1998), neste mesmo período, a “publicidade e relações públicas” do país fizeram uso de jornais, revistas, cinema e televisão para a divulgação de slogans como: “Você constrói o Brasil”, “Ninguém segura este país”, “Brasil, conte sempre comigo” e “Brasil, ame-o ou deixe-o”. O ápice da mesma foi quando o Brasil ganhou a Copa do Mundo em 1970, levando o país ao delírio. O governo, considerado radical e violento, viu, dessa forma, uma maneira de esconder a face do que na verdade acontecia com o país.

Chiavenato (1994), no decorrer do livro faz uma alusão na área econômica, relatando que o país crescia rapidamente. Este período que vai de 1969 a 1973 ficou conhecido como a época do Milagre Econômico. *Um Longo Tempo de Obscuridade* relata que a base ideológica no país, neste momento, era o “Brasil, Grande Potência” e o governo adotou medidas desenvolvimentistas, como a criação de um projeto de construção da Transamazônica, do Instituto Nacional de Colonização e Reforma Agrária (INCRA), do Plano de Integração Social (PIS) e do MOBRAL (Movimento Brasileiro de Alfabetização).

O PIB brasileiro crescia a uma taxa de quase 12% ao ano, enquanto a inflação beirava os 18%. Com investimentos internos e empréstimos do exterior, o país avançou e

estruturou uma base de infra-estrutura. Segundo Chiavenato (1994), todos estes investimentos geraram milhões de empregos pelo país. Algumas obras consideradas faraônicas foram executadas, como a Rodovia Transamazônica e a Ponte Rio-Niterói.

Porém, todo esse crescimento teve um custo altíssimo e a conta deveria ser paga no futuro. Os empréstimos estrangeiros geraram uma dívida externa elevada para os padrões econômicos do Brasil. “Que o milagre foi falso todo o Brasil soube e sabe. O que vale ressaltar é que, naquele período, o aumento da produção industrial também não refletiu um aumento real da economia.” (CHIAVENATO, 1994, p. 87).

O próximo governo é assumido pelo general Ernesto Geisel (1974-1979), que assumiu o país no momento em que a população estava extremamente descontente com o regime. A nova diretriz definida no II Plano Nacional de Desenvolvimento (PND) tinha como objetivo expandir a indústria de base e tentar diminuir a dependência do Brasil em relação aos países estrangeiros fornecedores de petróleo. Dessa forma, o país começa a ser seu principal agente econômico, resultando num índice favorável de crescimento, porém, aumentando a dívida externa, devido aos empréstimos estrangeiros realizados com o objetivo de investir mais no Brasil. A concentração econômica prenunciava uma grave crise social e tendo em mãos o AI-5, o presidente fechou o Congresso e passou a governar por decreto.

No período de seu governo, foram adotadas novas medidas presidenciais, e dentre elas destacou-se a Emenda Constitucional Nº. 8, que alterou a legislação eleitoral. O mandato presidencial passou de 5 para 6 anos; as decisões do Congresso passaram a ser tomadas por maioria simples; e um terço das cadeiras do Senado passou a ser ocupado por parlamentares eleitos pelo voto indireto das assembleias estaduais, os chamados “senadores biônicos”.

A sociedade neste período estava se despertando civicamente em prol da redemocratização e contribuiu para que o presidente Geisel, assessorado pelo chefe de Gabinete Civil, Golbery do Couto e Silva, avançasse no processo de abertura política com o

afastamento dos militares identificados com a tortura e com a corrupção. Geisel começou a trilhar caminhos rumo à democracia, que teve como aliada a grande insatisfação popular com o regime e o fim do Milagre Econômico. Segundo Koshiba e Pereira no livro *A História do Brasil* (1997):

o endividamento ocorre por razões de ordem estrutural, pois o Brasil exportava produtos que incorporavam, no seu valor, salários baixos e baixo coeficiente tecnológico em troca da importação de bens que incorporavam salários mais elevados e expressando um modo de produção mais desenvolvido, acarretando aquilo que os economistas denominam “deterioração dos termos de troca” ou “intercâmbio desigual”. (KOSHIBA e PEREIRA, 1997, p. 344)

A oposição política começou a ganhar espaço. Os militares de linha dura promovem ataques clandestinos aos membros da esquerda. Em 1975, um jornalista é assassinado em São Paulo. Em 1976, um operário é encontrado morto em situação semelhante. Geisel, em 1978, acabou com o AI-5, restaurando o habeas-corpus e abrindo espaço para a volta da democracia no país, que é acelerada com a vitória do MDB nas eleições do mesmo ano.

É decretada posteriormente a Lei da Anistia, concedendo o direito de retorno ao Brasil para os políticos, artistas e demais brasileiros exilados e condenados por crimes políticos. A repressão clandestina por parte dos militares de linha dura continuou.

Em 1979 entra na presidência o general João Batista Figueiredo. A economia durante o seu governo foi caracterizada por um ensaio de uma política econômica contrária à dos governos anteriores: alto preço do petróleo e das taxas de juros; empréstimos foram mais difíceis de serem adquiridos, houve aumento da dívida externa e diminuição dos investimentos públicos no setor econômico. Delfim Netto estabeleceu o III Plano Nacional de Desenvolvimento.

Figueiredo fez aumentar ainda mais a velocidade das transformações institucionais, concedendo a anistia política e alterando a legislação partidária. Neste ano, o governo aprovou a lei que restabelecia o pluripartidarismo no país. Os partidos voltaram a

funcionar dentro da normalidade. A Arena mudou o nome e passou a ser PDS (Partido Democrático Social), enquanto o MDB passou a ser PMDB (Partido do Movimento Democrático Brasileiro). Além disso, surgiram novas facções em resultado de dissidências nas antigas frentes situacionista e oposicionista, como PP (Partido Popular), PTB (Partido Trabalhista Brasileiro), PDT (Partido Democrático Trabalhista) e o PT (Partido dos Trabalhadores).

A Lei da Anistia (lei nº. 6.683), mencionada acima, beneficiou todos os cidadãos punidos pelos Atos Institucionais, com exceção daqueles penalizados através do *AI-1*, permitindo a volta dos exilados, não obstante anistiar também todas as pessoas vinculadas ao emaranhado de aparelhos de segurança do Estado e que haviam praticado assassinatos e torturas.

As autoras seguem a história da ditadura relatando sobre a campanha das Diretas Já, que teve início com uma Emenda do Deputado Federal do PMDB de Goiás, Dante de Oliveira. Ele transformava em pleito direto as eleições indiretas de 1985. Várias mobilizações aconteciam em todo país e colocavam a população mais a par da intervenção política.

Ocorrida a derrota das diretas, a oposição se concentrou no Colégio Eleitoral que elegeu em 15 de janeiro de 1985, Tancredo Neves como Presidente do Brasil e José Sarney como vice-presidente. Tancredo, porém, morre antes de assumir o cargo, fazendo com que seu vice José Sarney ocupasse este posto. O novo presidente fica responsável por dar início a uma nova etapa da vida brasileira, a Nova República, enfrentando o desafio da redemocratização e grandes problemas sociais e econômicos. Em 1988, foi aprovada uma nova constituição para o Brasil. A Constituição de 1988 apagou os rastros da ditadura militar e estabeleceu princípios democráticos no país.

## 2 CINEMA E HISTÓRIA

As interferências entre cinema e história são múltiplas. Em *Cinema e História* (1992), Marc Ferro fala a respeito da confluência da história compreendida como relação do nosso tempo e como explicação do devir das sociedades.

Além do óbvio papel de uma *história do cinema*, o livro também coloca dois outros aspectos como eixo da interrogação da relação entre o cinema e a história: a *leitura histórica do filme* e a *leitura cinematográfica da história*. Segundo Ferro(1992), esta traz ao historiador o problema da sua própria leitura do passado e é vista como uma leitura do filme, no qual a história é lida pelo cinema. Aquela permite atingir zonas não visíveis do passado das sociedades através do cinema e destaca a leitura do filme através da história, na direção do tempo em que foi produzido.

O artigo *A utilização da linguagem cinematográfica no ensino de História*, de Célia Maria David, Melissa Carolina Marques Silva e Paula Vanessa Moscardini de Oliveira, publicado em 2002, esclarece as idéias de Ferro ao reforçar que as ligações entre o cinema e a história podem ser analisadas de três formas: *história do cinema*, *história no cinema* e *cinema na história*. A primeira ocupa-se da historiografia do cinema, ou seja, a história do cinema como disciplina, uma maneira de contar a história do cinema. A segunda trata de como é feita a utilização dos recursos cinematográficos para contar fatos da nossa história, uma maneira de representar nosso passado, como documento (leitura cinematográfica da história). O terceiro tem a ver com o papel do cinema na história e conteúdo sócio-cultural e político existente e repassado pela imagem (leitura histórica do filme).

Para atender e facilitar os caminhos destacados por este trabalho na relação entre cinema e história, este capítulo se estrutura sobre as três diretrizes propostas acima por Ferro (1992) – distintas, porém interdependentes entre si. Na primeira, falaremos acerca da *história*

*do cinema*, com ênfase nas idéias de Costa (1995) e Panofsky (1994); na segunda, *história no cinema*, segue-se discussão de Benjamin (1994) e o já citado Ferro, acerca da adaptação da história ao cinema, com ênfase ao cinema ficcional histórico e, em especial, a partir de Xavier (2003), Avellar (2003) aquela adaptação derivada das inter-relações do cinema com a literatura. Por fim, *cinema na história*, com as considerações de Starling Carlos (2007) acerca do conteúdo sócio-cultural existente na imagem, ou seja, em uma possível leitura do período militar a partir da ótica atual do período da Retomada do cinema nacional.

## **2.1 História do cinema**

Flávia Cesarino Costa em *O Primeiro Cinema* (1995) traz uma análise a respeito da história do cinema, procurando compreender muito mais do que apenas pesquisas e investimentos na área industrial, mas também um universo de manifestações culturais. A autora cita, em sua obra, vários nomes conceituados que discutem essa história, como o caso de Leo Sauvage, André Bazin, Jean Comolli, entre outros.

*O Primeiro Cinema* (1995) busca mostrar aos leitores que o cinema, em termos de história, peca, na maioria das vezes, por ser escrita por grupos com interesses particulares que acabam sempre beneficiando e privilegiando seus inventores.

O cinema, de acordo com Costa (1995), tem vontade de mexer com o imaginário das pessoas. Vários textos a respeito do assunto sempre se desacertam quando é preciso estabelecer sua data de nascimento, e muitos dos autores acabam privilegiando técnicas que podem ser datadas cronologicamente, enquanto outras formas de arte, como a projeção de sombras na criação de mundos virtuais, acabam se perdendo.

Hoje, de acordo com a autora, os cineastas dedicam-se ao estudo da cultura pré-histórica, e é possível chegar à conclusão de que nossos antepassados iam às cavernas para

fazer e assistir a sessões de cinema. Isso porque, à medida que o homem se movimentava em frente aos desenhos feitos na parede das mesmas, a luz de sua tênue lanterna era capaz de iluminar e escurecer objetos, fazendo com que estes ganhassem movimento. "O que eu estou tentando demonstrar é que os artistas do Paleolítico tinham os instrumentos de pintor, mas os olhos e a mente do cineasta. Nas entranhas da terra, eles construíam imagens que parecem se mover" (Watchel<sup>7</sup>, 1993: p. 140 apud Costa, 1995 p. XIII). A autora deixa claro que qualquer data que possa ser eleita como a inauguração do cinema será sempre arbitrária, pois sempre se desejou saber sua data de nascimento.

E se parece difícil dizer quando realmente foi seu nascimento, Costa (1995) diz que mais difícil é fazer a reconstrução de sua história, pois, nos primórdios, o cinema era feito através de outras modalidades de espetáculos, como circo e carnaval, por exemplo. Essas modalidades eram descritas como um mundo extra-oficial, capaz de provocar risos e sensações diferentes daquelas que o indivíduo está acostumado no mundo real em que vive.

O livro da autora descreve a análise do movimento do primeiro cinema, desmistificando e revendo suas categorias, e apresentando-o como resultado de uma cultura que normalmente é desprezada pela cultura industrial.

Erwin Panofsky (1994) fala a respeito da arte e, principalmente, da arte que proporcionou a origem do filme. Ele relata que a base primordial da apreciação de filmes não é o interesse por um objetivo exclusivo, mas sim, como também sugere Costa (1995), o prazer de ver coisas se movimentando. O autor (1994) procura deixar claro que os filmes restabelecem um contato dinâmico entre a produção artística e o consumo da arte e faz um levantamento da evolução que o mesmo sofreu com o passar dos anos.

Nos primeiros filmes, as obras estacionárias animadas eram quadros, tanto pinturas quanto cartões postais, completados pelas histórias em quadrinhos e temas de

---

<sup>7</sup> WATCHEL, Edward. The First Picture Show: Cinematic Aspects of the Cave Art. *Leonardo*, San Francisco, vol. 26, n. 2, 1993.

canções populares, revistas vagabundas e novelas baratas. Assim, os caminhos para a verdadeira evolução do cinema estavam abertos. Mesmo sem fugir do padrão da arte folclórica, existente no filme primitivo, essa evolução vinha crescendo dentro dos limites de suas próprias possibilidades. Ele ainda mostra a diferença existente entre o teatro e a realização de um filme, como o espectador se comporta diante de cada um deles, e como os atores representam em cada ocasião. Outra diferença apresentada no texto a respeito do filme em relação ao teatro seria a capacidade que o filme tem de transmitir experiências psicológicas, projetando diretamente o seu conteúdo na tela, trocando o olho do observador pela consciência do personagem. Um escritor teatral, de acordo com Panofsky (1994), escreve pensando que seu texto é uma jóia imperecível no templo dos tesouros da civilização, com variações em uma obra que é constante. Já num roteiro de filme, o autor já escreve com outra intenção e para um produtor, diretor e elenco que irão modificá-lo.

Os progressos mais sensíveis foram efetuados nos campos da direção, iluminação, trabalho de câmera, corte e correção dos protagonistas. Mas enquanto na maioria desses a evolução se processava ininterrupta, o desenvolvimento da interpretação sofreu uma interrupção repentina com a invenção do cinema falado. (PANOFSKY, 2000, pg.357)

Panofsky lembra que o espectador ocupa um lugar fixo, mas não apenas fisicamente e nem como objeto de experiência estética, mas está em movimento permanente quando os olhos se identificam com as lentes de uma câmera que muda sempre. No filme, o próprio espaço se move, e não apenas os corpos, e esse movimento surge quando aparece a locomoção e localização controlada da câmera. O autor (1994) ainda faz uma comparação que relaciona o filme, quanto a seu grau de permanência, a um equivalente quadro moderno de uma catedral medieval: o cinema organiza tanto coisas materiais, quanto pessoas e não pode ser considerado um meio neutro, tornando-se fantástico ou carregado de simbologia.

A diferença existente entre o cinema falado e o mudo traz a transformação do som musical em fala articulada. No cinema mudo houve o desenvolvimento de um estilo único e

próprio, adaptado às condições do meio. E cada vez que se adaptava, tornava-se mais habilidoso e teria mais possibilidade de aperfeiçoamento.

Panofsky (1994) relata também a respeito do êxito do texto de um filme, que depende não apenas de sua qualidade como peça literária, como até mais do que seu grau de integração com os acontecimentos na tela. Para ele, é fácil notar que bons textos de filmes não são necessariamente uma boa leitura como livro, diferentemente do teatro. A interseção entre cinema e literatura, um dos pontos de análise deste projeto, será precisamente o tema do item seguinte. Antes, porém, de considerar a adaptação da literatura ao cinema, cabe especificar questões pertinentes à adaptação da história ao cinema – e vice-versa.

## **2.2 História (e literatura) no cinema: adaptações, versões e ficções**

### **2.2.1 A História no Cinema**

Walter Benjamin (1994), em *A Obra de Arte na Época de sua Reprodutibilidade Técnica*, afirma que as belas artes foram instituídas em um tempo bem distinto do que o que vivemos atualmente, e as mudanças que foram atribuídas aos instrumentos utilizados para a realização das artes fizeram com que houvesse uma transformação na indústria do belo. O texto relata que a arte sempre pode ser reproduzida: o que já foi feito uma vez, outros homens podem fazer posteriormente, porém essas mesmas reproduções podem causar profundas modificações nas obras passadas e impor novas formas de arte.

Qualquer arte, segundo o autor (1994), ao ser reproduzida, acaba perdendo o *hic et nunc* (*o aqui e o agora*) da obra, que corresponde à sua autenticidade. Mesmo que a obra, ao ser reproduzida não altere o seu conteúdo próprio, acaba desvalorizando seu *hic et nunc*, porque a aura da obra de arte é alterada e sua tradição conseqüentemente abalada.

O filme constrói a realidade privando-se da aura da obra: enquanto no teatro há a representação do ator e ele interage com o público, incorporando-se àquilo que está representando no momento, no cinema o ator interage com a câmera, para o aparelho. Mesmo com o intuito de reconstruir a história, o cinema adapta-se ainda, a questões mercadológicas, modificando em nome dessa concessão comercial, a aura da obra.

Para Benjamin (1994), é impossível em uma filmagem coordenar perspectivas sem que aconteça o desenrolar da ação. A diferença na representação de um teatro e de um cinema é bastante notória, pois no espetáculo teatral, para que se propicie a ilusão, é necessário apenas um local adequado. Já no cinema, é necessário muito além para que haja uma montagem de seqüências.

Outra questão retratada na leitura é que a obra de arte pode enfatizar vários fatores, e alguns deles podem se opor diametralmente, como o valor de um objeto como culto e seu valor como realidade capaz de ser exposta. E o valor de exposição acaba lhe dando funções inteiramente novas. Assim, acaba acontecendo uma modificação na obra de arte, afetando a própria natureza da arte.

Quanto à arte e comportamento dos indivíduos em relação ao espetáculo, depende da vivência da massa e das experiências e conhecimentos que a mesma possui. As atitudes em relação à obra vão sendo mudadas, o público quer cada vez mais diversão, e encontra isso cada vez mais evidente no cinema, que passa a ser o seu melhor campo de experiência. Walter Benjamin (1994) coloca o cinema em campo de destaque por ser o agente que mais pode reproduzir técnicas. Ele é responsável pela destruição da aura e por uma nova reconstrução da arte tradicional.

De acordo com Ferro (1992), o cinema intervém primeiramente como agente da história, surgindo com a função primeira de instrumento de progresso científico, e até hoje conserva esta função. Ressalta ele que, quando o cinema se tornou uma arte, seus precursores

passaram a intervir na história com filmes, documentários ou de ficção de maneira representativa.

Segundo ele (1992), desde que os chefes e autoridades de uma sociedade compreenderam a função que o cinema poderia desempenhar, tentaram dominá-lo e colocá-lo a seu serviço, tornando-o submisso - porém, o cinema continua permanecendo autônomo.

Ferro também relata sobre uma nova etapa vivida pelo cinema quando houve a multiplicação das câmeras super 8<sup>8</sup>: ele tornou-se mais ativo e agente de uma tomada de consciência social, a qual se via não apenas como um objeto a mais a ser analisado. A partir de então, a sociedade pode encarregar-se de si mesma.

Mas, segundo Ferro (1992), a avaliação de todas as ações realizadas pelo cinema é uma tarefa difícil, porém é possível observar alguns efeitos. A intervenção do cinema na sociedade é feita através de certo número de modos de ação, e estes modos são responsáveis por tornar o filme eficaz. Essa capacidade, está ligada à sociedade que produz o filme e àquela que o recebe, que o recepciona.

Além das dificuldades enfrentadas em termos cinematográficos, existem certos números de modos de expressão que não são uma transcrição da escrita literária, mas possuem sua especificidade: Ferro (1992) relata que seria ilusório acreditar que a prática da linguagem do cinema é inocente. Um deslocamento de espaço, um procedimento que seja usado para exprimir duração, pode, mesmo que não seja a intenção do autor, expressar zonas tanto ideológicas quanto sociais. Desse modo, o autor afirma que a utilização desses modos de escrita são armas que saem da sociedade que produz o filme à sociedade que o recebe.

No primeiro capítulo do livro é colocado que o filme produz rivalidades, conflitos e lutas de influência. Esses conflitos afrontam tanto o artista quanto o Estado, o produtor e o

---

<sup>8</sup> O formato Super-8, surgido nos anos 60, proporcionou aos “amadores” a possibilidade de filmarem sem grandes meios ou custos. O Super-8 trouxe algumas inovações de importância: em resolução, por exemplo, alterou a dimensão e posição das perfurações, conseguindo-se assim um aumento de 50% na imagem impressa. O super-8 manteve-se em constante desenvolvimento até cerca de metade dos anos 80, quando o vídeo se impôs.

distribuidor, o autor e o realizador. Como todo produto cultural, todo filme tem uma história que é história.

Todo filme tem uma história que é história, com sua rede de relações pessoais, seu estatuto dos objetos e dos homens, onde privilégios e trabalhos pesados, hierarquias e honras encontram-se regulamentados, os lucros da glória e os do dinheiro são aqui regulamentados. (FERRO, 1992, p. 17).

O filme, segundo o autor, deve ser analisado não apenas através de sociedades diferentes, mas também dentro de uma mesma cultura, pois o conteúdo de significação pode ser lido ou entendido de maneira inversa em dois momentos de sua história. Essa mudança de sentido pode ser apenas ao nível de uma das substâncias do filme.

David, Silva e Oliveira (2002) afirmam que a linguagem cinematográfica é um instrumento muito hábil para o ensino da História, pois ela consegue fazer com que o telespectador compreenda, através da comunicação imagem-som, o que realmente a história do filme quer dizer. Deixam claro neste artigo o papel de grande importância e influência que o cinema tem exercido em nossa cultura, principalmente devido à facilidade tanto das salas de cinema, quanto também pelo acesso a fitas de vídeo. Nesse aspecto, as autoras trabalham com uma passagem do livro *Cinema e educação; orientação pedagógica e cultural dos vídeos*, no qual Azzi Riolando<sup>9</sup> (1996), ressalta o papel do vídeo para quem quer aprofundar e avaliar, de maneira mais satisfatória, o filme: “é muito útil para a crítica, que pode ver o filme mais de uma vez, evitando erros de avaliação. O vídeo é como se fosse uma mariola particular, em que você pode parar, voltar, ver novamente. O vídeo transforma o filme em um livro” (RIOLANDO, 1996, p. 5).

Para os autores David, Silva e Oliveira (2002), no que tange à classificação dos filmes em história, ela se torna bem diversificada, podendo incluir documentários das mais diversas matizes (como jornalísticos e antropológicos, perfis biográficos) e ficções (como ficções históricas do tipo biografias e filmes de época), além de adaptações teatrais e literárias - esta tema do item seguinte.

---

<sup>9</sup> RIOLANDO, Azzi. *Cinema e educação; orientação pedagógica e cultural dos vídeos*. São Paulo: Paulinas, 1996.

### 2.2.2 A Literatura no Cinema

Conforme visto acima, o cinema, além de “adaptar” fatos históricos e, com isso, constituir-se em importante documento histórico - não importando se ficcional ou documentário - muitas vezes recorre a adaptações de livros e romances – os quais também, quase sempre, funcionam igualmente como documentos históricos. *Literatura, Cinema e Televisão* (2003) reúne uma série de ensaios a respeito da ligação entre as obras literárias, o cinema e até mesmo peças teatrais.

O ensaio *Literatura e cinema, diálogo e recriação: o caso de Vidas Secas* (2003), escrito por Randal Johnson, trabalha as relações entre literatura e cinema. Essas relações são múltiplas e completamente caracterizadas por uma forte intertextualidade. Vários filmes contêm, dialogicamente, citações ou referências literárias, sejam breves ou extensas, implícitas ou explícitas.

Essas referências ou alusões fílmicas à literatura, de acordo com o ensaio, podem ser orais, visuais ou até escritas. Também é necessário discutir uma série de questões envolvendo os roteiros. O cinema tem um grande impacto sobre a literatura, em termos conceituais, estilísticos ou temáticos e suas variações de possibilidades de inter-relacionamento são praticamente infinitas.

De acordo com o crítico José Carlos Avellar<sup>10</sup>(1994), no ensaio *Literatura e cinema, diálogo e recriação: o caso de Vidas Secas*, há uma hierarquia que quase nunca percebemos entre as formas de expressão que existem entre os livros e o cinema. E essa hierarquia torna plausível examinarmos uma possível fidelidade de tradução: uma perfeita obediência aos fatos narrados ou uma invenção de soluções visíveis equivalentes aos recursos estilísticos do texto. O autor (1994) deixa claro que, o que tem levado o cinema à literatura

---

<sup>10</sup> AVELLAR, José Carlos. *O Chão da Palavra: cinema e literatura no Brasil*. São Paulo: Câmara Brasileira do Livro, 1994.

não é a impressão de que é possível apanhar uma certa coisa que está num livro e inseri-la num filme, mas, ao contrário, uma quase certeza de que tal operação é impossível.

A hierarquização normativa é um problema que rodeia o cinema e a literatura, no que diz respeito ao que pode ser considerado original e o que é derivado. A fidelidade na adaptação cinematográfica à obra literária é sempre colocada em destaque. Essa insistência resulta em ações que valorizam a obra literária sobre a adaptação, mas sem uma reflexão profunda.

José Carlos (1994) relata que, por várias vezes, quando uma obra literária é retratada e transferida para uma tela de cinema, elementos como a riqueza da narração de certos diálogos nos tons de descrição ou no universo significativo, que não podem ser transmitidos na câmera, acabam sendo ignorados.

Ele deixa claro que os filmes, por mais que tentem, não conseguem ser totalmente fiéis às obras-modelo. O ensaio coloca esse fato como um falso problema, pois não é um problema para quem não conhece a obra original. Não pode ser considerado um problema quando se trata de uma obra literária pouco conhecida e valorizada.

A fidelidade da obra literária no cinema nada mais é do que a expectativa criada pelo próprio espectador, baseada na sua própria leitura do texto original literário. Isso também resulta em outro falso problema, pois deixa de lado as diferenças essenciais entre os dois meios e a dinâmica dos campos de produção cultural nos quais estão inseridos. O crítico (1994), também ressalta neste ensaio que, em uma obra literária, o autor tem à sua disposição a linguagem verbal e uma grande riqueza metafórica e figurativa, enquanto no cinema, o cineasta pode lidar com imagens visuais, a linguagem verbal oral, sons não verbais, música e a própria língua escrita. Todos usados das mais diversas formas.

Tanto o cinema, quanto a literatura, sente dificuldade em fazer determinadas coisas para expressar ao leitor ou espectador a mensagem que quer passar. Nem o cinema nem

a literatura conseguem fazer, os dois, a mesma coisa.

No filme, o crítico (1994) cita como exemplo a combinação que pode ser feita entre cores, música e sons para estabelecer um universo propício para a história contada. O filme e a literatura são dois campos diferentes de produção cultural, embora estejam, de alguma forma, ligados em algum nível.

O ensaio mostra que qualquer obra, seja cinematográfica ou literária, deve ter sua fidelidade vista sobre o aspecto de produção cultural ao qual pertence, e não pode ser julgado por aspectos relacionados a outros tipos de cultura, e principalmente mostra que, quando há uma passagem de uma obra literária para o cinema, é necessário pensar que existe uma adaptação.

O autor (1994) usa como exemplo o filme *Vidas Secas*, que é considerado uma obra prima do cinema nacional e pode ser visto como uma adaptação fiel do romance de Graciliano Ramos, mesmo modificando alguns elementos na obra literária. A obra cinematográfica reúne a vida dos personagens literários, bem como o espaço político, econômico e cultural do nordeste brasileiro.

Ele também coloca que os diferentes níveis de hierarquia de poder também correspondem a diferentes formas de produção cultural, como, por exemplo, é representada a cultura da elite através das lições de violino clássico dadas à filha do fazendeiro. Outra forma de representar a hierarquia do poder através da cultura é o som do carro de boi, que é uma estrutura agressiva, lembrando a seca na região.

No que diz respeito ao ponto de vista e à questão do imaginário, o filme *Vidas Secas* consegue ser bastante fiel. A história é toda contada na terceira pessoa e se modula a uma representação mais ou menos direta dos pensamentos e sentimentos do personagem. É também caracterizado por uma empatia imaginativa projetada nos personagens, não se limitando estritamente à sua consciência, mas transcendendo-a. Os personagens são todos

subjetivados pelo filme e a câmera também é responsável por essa subjetivação. Por exemplo: se o menino resolve inclinar a cabeça, a câmera deve também ser inclinada.

Ao fazer um julgamento entre o filme e a obra, o crítico relata que é necessário levar em consideração o tempo no qual foram produzidos. Existem algumas diferenças entre o autor da obra e o diretor do cinema na maneira de passar a história ao espectador, mas normalmente eles compartilham da mesma perspectiva política.

No Ensaio *Do Texto ao Filme: a Trama, a Cena e a Construção do Olhar no Cinema* (2003) o crítico Ismail Xavier mostra que o filme e sua adaptação à obra tendem a concentrar-se no problema da interpretação feita pelo cineasta em sua transposição do livro. É necessário saber até onde o filme é fiel ou não ao texto original. Para saber e julgar o trabalho realizado pelos cineastas em relação à compatibilidade ou não de sua versão com a literatura, é necessário que haja uma interpretação do cineasta.

Para Xavier (2003), a adaptação literária possui várias dimensões para discussão. Quando há uma transposição da literatura para a linguagem audiovisual, pode-se ter uma discussão quanto ao seu aspecto ético, no qual as diferenças entre a linguagem escrita e audiovisual são muitas. A primeira diferença é que na linguagem audiovisual toda informação deve ser audível e visível. Roteiristas devem escrever aquilo que é possível de se ver. Por isso alguns textos são muito mais fáceis de serem adaptados do que outros. A segunda diz respeito à natureza dessas linguagens. Todos nós, quando leitores, precisamos de um conhecimento prévio da realidade para imaginar determinada cena. No cinema, os cineastas e roteiristas devem realizar parte deste trabalho. São situações que podem ser adiadas pelo autor do livro, mas que precisam ser tomadas pelo cineasta para dar vida à obra como filme. Assim, as informações no cinema e na literatura são inteiramente diferentes, pois quando criamos imagens em nossas mentes quando lemos determinada obra, criamos sem os limites da realidade. Já o cineasta se vale de custos de produção e de outros limites impostos. Um

terceiro aspecto relaciona-se ao fato do cinema ser uma forma de expressão em que o tempo de apreensão das informações é definido pelo autor, porque, na literatura cada um estabelece seu próprio ritmo.

Antigamente, de acordo com Xavier (2003), era comum uma rigidez de postura por parte dos apaixonados pelo escritor cuja obra era filmada. Os filmes procuravam ser bastante fiéis às obras originais. Porém, nas últimas décadas, isso acabou deixando de ser tão rígido, pois a cultura sofre deslocamentos que são inevitáveis, e a mídia torna possível ao cineasta a livre interpretação da obra, fazendo com que a fidelidade acabe não sendo tão comum. E assim, através dessa interpretação mais livre, é possível inventar determinados efeitos, entender certas passagens de forma diferente e mudar a hierarquia de valores colocada pelo autor do romance, fazendo com que a fidelidade deixe de ser o critério maior de juízo crítico, e o filme passa a ser uma nova experiência.

Xavier (2003), durante o ensaio, também trata a respeito da distância existente no tempo do livro e no tempo do filme. De acordo com ele, os seus autores e diretores não têm a mesma percepção, perspectiva e sensibilidade, fazendo com que haja uma integração não só com o texto original, mas com seu próprio contexto, ou seja, a obra acaba sendo alterada.

O lema, de acordo com Ismail (2003), deve ser: “ao cineasta o que é do cineasta, ao escritor o que é do escritor”. Quando uma obra é adaptada, é necessário ver aquilo que o cineasta usou como recurso (seja luz, som, ambientação ou música, entre outros) para tentar dar um ar e ritmo que traduza o que foi realizado dentro da literatura através da palavra. Quando um filme é considerado como uma tradução fiel e equivalente à obra literária, ele é posto como bem sucedido.

Xavier (2003) aponta que diante de um discurso narrativo, pode falar tanto em fábulas quanto em trama. Quando nos referimos à fabula, estamos falando a respeito de uma história contada, de personagens e uma seqüência de acontecimentos ocorridos em um certo

tempo e em determinado local. A trama, por sua vez, tem referência à maneira como a história e os personagens aparecem ao leitor ou espectador. De acordo com o crítico, uma única fábula pode conter várias tramas.

O ensaio mostra que o filme e o texto oferecem uma trama, a partir da qual será possível a dedução da fábula. O filme pode tanto estar atento à fábula, tratando de tramá-la, e assim mudar o sentido e interpretação dos acontecimentos, quanto também pode reproduzir com fidelidade a trama de um livro.

Durante o ensaio, o crítico apresenta as formas de narrar uma história. De acordo com ele, ela pode ser feita de maneira sumária ou através da cena. Quando é sumária, (frequente nos romances), o tempo é contraído, e o interessante é apenas o fato acontecido sem maiores detalhamentos; já na cena, há uma maior preocupação com o detalhamento de uma certa situação, levando em consideração uma unidade de espaço e a continuidade de tempo. Xavier (2003) ainda trabalha sobre a distinção entre a maneira sumária e a cena, em outra oposição entre os modos épico e dramático da representação.

A oposição entre o modo épico da representação (a figura do narrador se põe claramente entre nós e os acontecimentos como mediador cuja voz nos resume o ocorrido) e o modo dramático (somos colocados diante da cena, aparentemente sem mediações). (XAVIER, 2003 pg. 73)

Além das oposições colocadas acima, Xavier (2003) também relata que é comum em qualquer discurso narrativo distinguir entre o que se representa explicitamente e o que é apenas sugerido. A questão de representar ou não representar assume feição diferente conforme consideramos a narração, seja de forma sumária ou cena. Sempre será mais aceitável aquilo que é mais generalizado, sem detalhes, daquilo que está sujeito aos tabus de caráter moral e que afeta o corpo. A cena está sujeita a uma especificação maior de pormenores (violência e sexo, por exemplo, não podem ser tão explícitos em uma cena de teatro ou filme, mas podem ser aplicadas ao texto escrito). A câmera e a montagem definem a multiplicidade das distâncias e dos ângulos na composição da cena.

A seguir destacaremos como, em dado período recente da historiografia cinematográfica nacional, muitas produções optaram pela releitura histórica e, nela, a ênfase em releituras do período militar (1964-1985) – algumas delas propiciadas pela adaptação de livros que discutiam o período.

### **2.3 O Cinema na História: a Retomada e a releitura do período militar (1964-1985)**

A história do cinema contemporâneo brasileiro teve um momento de crise, iniciado com a ascensão em 1990 de Fernando Collor de Mello à Presidência da República, estendendo-se até 1992. Ele autorizou, a partir de diversas medidas provisórias, a extinção de leis de incentivos culturais e órgãos culturais, como a Empresa Brasileira de Filmes (Embrafilme), o Conselho Nacional de Cinema (Concine) e a Fundação do Cinema Brasileiro (FCB). Durante dois anos o Brasil teve a sua produção cinematográfica praticamente estagnada.

A produção foi Retomada – e daí o nome a este período do cinema brasileiro – por volta de 1995, quando teve início a operação de dois mecanismos de incentivo à cultura: a Lei Rouanet e Lei do Áudio Visual<sup>11</sup>, gerando novas possibilidades que a produção cinematográfica antes não possuía. Tem-se aí, como marco inicial, o filme *Carlota Joaquina*, de 1994, de Carla Camurati. Esta nova forma de fazer cinema desenha um perfil do cineasta brasileiro como alguém que corre os riscos da profissão, ao contrário do falso estereótipo gerado pela era Embrafilme do negociante inescrupuloso que enriquece com o dinheiro público e faz filmes de que ninguém gosta.

As novas produções trazem marcas do passado, mas amadurecem a arte de fazer cinema. A construção da realidade brasileira consegue espaço e visibilidade junto ao público

---

<sup>11</sup> Lei de investimento na produção e co-produção de obras cinematográficas / audiovisuais e infra-estrutura de produção e exibição.

telespectador. A partir daí, nascem grandes obras de várias linhas diferentes, como as representantes das mazelas sociais, filmes preocupados em relatar a realidade social da nação, como *Cidade de Deus* (2002), que tem sua história dividida em três tempos, possui personagens carismáticos e desenvolve pontos favoráveis como a questão da seleção dos indivíduos que não são atores profissionais e que interpretam nas filmagens, tornando o filme ainda mais real.

Outro exemplo de obra ligado à linha de mazelas sociais é *Carandiru* (2003), filme lançado após o *Cidade de Deus* (2002), que retrata a realidade vivida pelos presidiários da maior cadeia da América Latina, relatando ser um sistema corrupto e superlotado. O filme é uma adaptação do livro escrito pelo médico que vivia diariamente junto aos presos, dando aos mesmos a oportunidade de relatar suas histórias, com uma linguagem verossímil e dinâmica.

São lançados também filmes adaptados de programas televisivos, como *Os normais* (2003) e *Casseta e Planeta* (2003), filmes de época, e filmes, como o projeto pretende analisar, produzidos com o intuito de reconstruir o período da ditadura pelo cinema nacional – em especial, no caso, filmes produzidos no referido período da Retomada.

Nesse aspecto, o contexto histórico e sócio-cultural, conforme sugerido por Ferro e, no caso, associado ao período referente ao regime militar que nos é revelado pelos filmes da Retomada, pode ser agrupado, segundo o jornalista e crítico Cássio Starling Carlos (2007), em três tipologias distintas: I) filmes que têm o regime militar apenas como ambiente de pano de fundo histórico; II) filmes que se baseiam em histórias reais do período e, por fim, III) filmes que quebram o excesso de fidelidade e procuram mostrar o período militar através do exercício subjetivo dos personagens.

No primeiro tipo, Starling Carlos (2007) aponta que o efeito de veracidade histórica é apenas um dado “colateral” da narrativa que está sendo apresentada e, como

exemplo, poderíamos citar filmes como *Dois Filhos de Francisco* (2005), *1972* (2006), *Garrincha – a Estrela Solitária* (2005) e *Feliz Ano Velho* (1987). Ele frisa que há uma espécie de *mise-en-scène* pedagógica sobre o assunto, que aqui, como ressaltado, assume contornos de mera *ilustração* junto ao foco central dos filmes – correndo, até mesmo o risco de um excesso de didatismo, que, muitas vezes, pode até mesmo beirar o caricatural, nessa inclusão.

No segundo tipo, Starling Carlos (2007) aponta uma preocupação em “contar a história da forma como ela aconteceu”, quase sempre estruturado sob a luta de um indivíduo contra o poder opressivo e carregado de slogans e palavras de ordem da época. Poderíamos incluir aqui como exemplos os filmes *O que é isso, companheiro?* (1997), *Lamarca* (1994), *Zuzu Angel* (2006), *Batismo de Sangue* (2007) e, em outra produção – mas que se refere a outro período histórico de opressão militar – o filme *Olga* (2004). Todos eles, não por acaso, baseiam-se em “histórias reais”, biografias de atores que vivenciaram – e até morreram – no período de opressão. Mas, segundo Starling Carlos (2007), na obsessão de contar o real, falta exatamente um elemento mais realista: o resultado é, muitas vezes, a produção de filmes com conteúdos mais *engajados* que, propriamente, *políticos*.

No terceiro tipo, o autor destaca que há um desafio maior exatamente em dar vazão a um elemento que seja mais político do que propriamente engajado. A tônica dos filmes é dada por uma ambivalência, um elemento de conflito entre duas forças – não necessariamente entre ditadura e perseguidos políticos. Como exemplo, poderíamos incluir aqui os filmes *Dois Córregos* (1999), *Quase dois irmãos* (2005) e *Cabra Cega* (2005). Em todos eles, percebe-se ainda um *mea-culpa* da classe média diante da instalação da ditadura militar brasileira e novamente, a ambigüidade reinante entre os heróis e/ou mártires da luta armada.

No caso específico de *O que é isso, Companheiro?* (1997), o filme é abordado no livro *Versões e Ficções: o seqüestro da história* (1997) que é uma reunião de vários artigos

que relatam fatos sobre a resistência à ditadura no país do período do Regime Militar. São, ao todo, vinte e um artigos trabalhados por autores que contam suas versões a respeito dos fatos ocorridos no período. Entre eles estão alguns participantes do seqüestro ao embaixador norte-americano em 1969, fato que dá vida à história apresentada pelo livro e filme *O que é isso, Companheiro?*

*Que História é Essa?* de Marcelo Ridente (1997) faz um resumo a respeito do seqüestro do embaixador como a questão principal trabalhada no filme. De acordo com ele, os produtores do filme não pretenderam reconstruir a história de maneira fiel. O problema é que o filme trabalha com fatos e personagens reais e com um período muito desconhecido. *O que é isso, Companheiro?*(1997) trata de um assunto que parece ignorado. O autor, em seu artigo, ainda faz uma comparação de *O que é isso, Companheiro?*(1997) com obras norte-americanas, em relação aos personagens apresentados e as características psicológicas dos mesmos que têm a ver com os personagens de filmes norte-americanos.

Ora, a questão é que o filme, mesmo enquanto ficção, independente de sua correspondência com os fatos históricos, contém vários clichês usuais no cinema norte americano: um velho sábio (...); um supermocinho idealista e ingênuo (...); um supervilão (RIDENTE, 1997, p. 28).

Helena Salem, em artigo publicado em *O Estado de São Paulo* (18/04/1997), deixa claro que *O que é isso, Companheiro?*(1997) ficou em débito com a verdade histórica. Segundo Helena, aqueles que tiveram a oportunidade de viver de perto a luta política que desencadeia o acontecimento que dá origem ao filme, entende que *O que é isso, Companheiro?* (1997) é bastante polêmico.

No filme, Fernando/Paulo, interpretado pelo ator Pedro Cardoso, é considerado um herói, por ter planejado o seqüestro e por ter escrito o manifesto que pedia a libertação de quinze presos políticos em troca da vida do embaixador dos EUA. Porém, na realidade dos fatos como aconteceram na história do país, o militante só soube do seqüestro dias antes do acontecimento, e a carta, na verdade, fora escrita pelo hoje jornalista e ministro do governo

Lula, Franklin Martins.

Helena (1997) argumenta que, mesmo sendo uma ficção, uma representação ficcional da realidade, por ter datas, local e nomes reais, deveria, ao menos, ter um compromisso com o espírito do que, de fato, ocorreu.

Em outro artigo, também publicado por Helena Salem, no dia 1º/05/97, no jornal *O Estado de São Paulo*, ela cita Vera Silva Magalhães, membro da direção de Frente de Trabalho Armado da Dissidência Comunista, transformado posteriormente em MR-8. Vera fez o lançamento para a ação do seqüestro, porém, não permaneceu na casa, como relata o filme *O que é isso, Companheiro?*(1997). Vera, no longa, é fonte de inspiração para a composição do personagem interpretado tanto por Cláudia Abreu, quanto por Fernanda Torres.

Outro fato que é apresentado no filme é René ter dormido com o chefe de segurança do embaixador para conseguir as informações necessárias para a elaboração do seqüestro. Na verdade, segundo Vera, não houve nada disso. “Nunca tive relação com nenhum segurança. Era muito fácil se aproximar, fazer perguntas. Ele mesmo gostava de contar para se mostrar” (Magalhães *apud* Salen, 1997).

### 3. ANÁLISE DOS FILMES

Para proceder à etapa de análise deste trabalho, vamos estruturá-la a partir das considerações produzidas nos capítulos anteriores. Assim, do capítulo 1, será destacado para a análise o chamado momento de endurecimento do regime militar brasileiro (1964-1985), que teria início no ano de 1968 e permaneceria por dez anos, até meados do governo Geisel (1978). Deste período, foram estudados quatro filmes *ficcionais* retirados do período da Retomada, os quais, por sua vez, também buscaram seguir alguns dos preceitos examinados no capítulo 2.

- O filme *O que é isso, Companheiro?* (1997) será objeto de análise deste trabalho, dentre outras razões porque relata exatamente o seqüestro do embaixador dos Estados Unidos, Charles Elbrick, por parte do MR-8. Após a libertação do embaixador em troca de quinze presos políticos, em 18 de setembro de 1968, o governo endureceu ainda mais e decretou a Lei de Segurança Nacional, com pena de morte em casos de ocorrência de "guerra psicológica adversa, ou revolucionária, ou subversiva". Também será interessante avaliar as questões relacionadas aqui, não só à adaptação histórica, mas também literária, já que o filme se baseia no livro homônimo de Fernando Gabeira.
- No ano de 1971 acontece um dos “desaparecimentos” políticos do regime: o do ex-deputado federal Rubens Paiva, pai de Marcelo Rubens Paiva, pela ditadura militar. Este fato é um dos acontecimentos do filme “Feliz Ano Velho” (1987), que também é objeto de análise deste trabalho. E, pelas mesmas razões do anterior, cabe incluir aqui também considerações acerca da adaptação literária.
- No mesmo ano, 1971, outro famoso “desaparecimento” ocorre: o do estudante Stuart Angel. Após o ocorrido, começa a batalha de sua mãe, Zuzu Angel, para encontrá-lo. É pertinente lembrar que tanto Rubens Paiva (Feliz Ano Velho, 1987) quanto Stuart

Angel (Zuzu Angel, 2006), foram torturados e mortos sob o comando do mesmo brigadeiro, João Paulo Penido Burnier. A questão é tratada no filme de Sérgio Rezende, que leva o nome da estilista.

- Também em *Zuzu Angel* (2006) percebe-se a luta de jovens militantes que vivem o sonho do projeto revolucionário, tópico tratado em outro filme que busca traduzir a mesma época com maior ênfase sob a ótica da guerrilha: *Cabra Cega* (2005).

É importante frisar aqui que, além de uma divisão igualitária entre filmes adaptados de obras literárias e não-adaptados (dois para cada categoria), a escolha dos quatro filmes aqui apresentados também considera a divisão estabelecida por Starling Carlos (2007) e traz, pelo menos, um representante de cada tópico estabelecido pelo jornalista. Sendo assim – e ainda recorrendo aos capítulos anteriores – estabelece-se aqui os seguintes parâmetros para a análise.

**I – História do cinema**

**II – História no cinema**

**III – Cinema na história**

### **3.1 Feliz Ano Velho (1988)**

#### **3.1.1 História do cinema: sucesso da pré-Retomada**

*Feliz Ano Velho*, produzido em 1987, é dirigido por Roberto Gervitz e tem como elenco os atores Marco Breda, Betty Gofman, Julio Levy, Carlos Loffler, Malu Mader e Eva Wilma, entre outros. Ganhou sete Kikitos no Festival de Gramado, incluindo o de Melhor Filme pelo Júri Popular. Segundo o caderno Almanaque, da seção Tablóide, do dia 18 de junho de 1988, *Feliz Ano Velho* (1988), adaptação do *best-seller* de Marcelo Paiva, abria uma

mostra competitiva de três longas em 35mm, que entre dezesseis filmes inscritos selecionou sete candidatos: *A Dama do Cine Shangai*, de Guilherme de Almeida Prado; *Feliz Ano Velho*; *Dede Mamata*, de Rodolfo Brandão; *Eternamente Pagu*, de Norma Bengell; *A Menina do Lado*, de Alberto Salvá, *Sonhos de Menina Moça*, de Teresa Trautmans e *Luzia Homem*, de Fábio Barreto. Também se tornou peça teatral pelo Núcleo Pessoal do Victor e sob a direção de Paulo Betti.

O cinema brasileiro da década de 80 é marcado por sua oscilação constante, e teve grandes variações entre produções de pornochanchadas e obras-primas. Neste período, devido à abertura política conquistada, os cineastas puderam retratar temas jamais utilizados anteriormente. Nesta época, documentários e curtas metragens se mostravam firmes diante das imposições do governo Collor, que extinguiria a Embrafilme e reduziria drasticamente a produção nacional – retomada com força a partir do ano de 1995, com *Carlota Joaquina – Princesa do Brazil*, de Carla Camurati. *Feliz Ano Velho* (1987) é, então, um dos últimos sucessos do cinema nacional antes da época de entressafra que se seguiria a partir do ano seguinte com a eleição de Collor.

### **3.1.2 História no cinema: adaptação fiel de drama psicológico**

A leitura histórica de *Feliz Ano Velho* (1987) é, na verdade, um retrato fiel daquilo que ocorreu nos tempos sombrios da ditadura. O filme trata da experiência autobiográfica presente em livro homônimo de Marcelo Rubens Paiva que passou a ser encenado nos teatros e também nas telas de cinema, com direção de Roberto Gervitz. O filme trabalha com um fato que não tem a ver diretamente com a história do país: o acidente que deixa o autor do livro (Marcelo) e também personagem principal Mário, interpretado por Marcos Breda, tetraplégico. Porém, faz uma alusão ao fato que realmente aconteceu durante o período da

ditadura: o desaparecimento de seu pai, o ex-deputado Rubens Paiva, um engenheiro e político brasileiro. Rubens militou no movimento estudantil e iniciou sua vida política em 1962, quando foi eleito Deputado Federal de São Paulo pelo PTB. Rubens Paiva, com o tempo, passa a descobrir desvios de cheques para a conta de alguns militares.

Após o golpe militar, teve seu mandato cassado e foi exilado na Iugoslávia e França, porém retorna ao país. Rubens mantinha um contato muito forte com outros exilados e foi responsável por fundar o *Jornal de Debates* e por assumir a direção do jornal *Última Hora*, de São Paulo. Rubens tinha ligação direta com Carlos Lamarca.

Em 1971, a casa de Marcelo Rubens Paiva, que ainda era menino, foi invadida por pessoas armadas e, desde então, Rubens, seu pai, foi dado como desaparecido. Após o desaparecimento, provas relatam que Rubens sofreu tortura e, mesmo sabendo de sua morte, seu corpo nunca foi encontrado.

Este fato, mesmo não sendo citado de maneira detalhada no filme, que tem como objetivo maior contar não a história do pai, Rubens Paiva, mas de seu filho que sofrera o acidente, Marcelo Rubens Paiva, é considerado um fato histórico que faz parte de um momento de dura repressão e regime ditatorial do Brasil.

Sua leitura, apesar de fazer parte de uma história relacionada ao período de repressão, se envolve muito mais com o caráter psicológico do personagem acidentado e sua história de vida.

Assim, *Feliz Ano Velho* (1987), de acordo com David Silva e Oliveira (2002), quando trata da classificação ficcional de um filme, pode ser considerado uma ficção histórica, pois reproduz um fato histórico realmente acontecido no período da ditadura.

A respeito da representação histórica no cinema do filme *Feliz Ano Velho* (1987), proposto a partir da leitura de Ferro (1992), é perceptível que seu roteiro é adaptado de uma obra anteriormente produzida. Segundo a leitura de Johnson (2003), elementos como

imagens, sons, música de fundo, linguagem corporal, cores fortes e luzes durante a mudança das cenas contribuem para a riqueza do universo significante e como uma forma de auxílio na construção psicológica do personagem principal e na melhor maneira de reproduzir o que é proposto na obra literária.

A trilha sonora do filme é de Luiz Henrique Xavier. Há uma música de fundo usada com o intuito de reforçar que o personagem principal está recordando fatos passados. O diretor também deixa evidente qual era o estilo de música do período. Isto pode ser percebido com a banda que o personagem Mário cria e que toca ritmos comumente ouvidos pela população da época, como a Jovem Guarda.

Quanto à fotografia, o responsável foi César Charlone, nascido em Montevideu, Uruguai, e que agora vive no Brasil. Ele se preocupa em dar um ar verossímil à obra, retratando cenário, carros, ruas e vestuário bastante parecidos, senão iguais, aos utilizados no período em que se passa o filme. O diretor, aliás, colocou personagens que em todo tempo utilizam as gírias e expressões típicas da juventude. As roupas representavam a moda da década de 1970. O visual dos personagens é caracterizado pelo uso de calças boca de sino, batas indianas, vestidos, lenços, muitas cores e brilhos. Os carros da época eram o Fusca, a Kombi, o Gordini, entre outros. Os cabelos também eram bastante parecidos com os utilizados pela juventude que viveu este período. As mulheres com cabelos lisos soltos e de corte reto. Os homens, com cabelos também maiores, porém encaracolados.

Para que o personagem de Mário fosse construído, foi preciso fazer um resgate ao seu passado. A história toma forma a partir de acontecimentos anteriores ao acidente sofrido pelo mesmo. Diferente do que acontece em *O que é isso, Companheiro?* (1997), *Feliz Ano Velho* (1988) se preocupa em explorar mais os conflitos existenciais vividos pelo personagem, como o fato de reconquistar um amor antigo, superar seu próprio preconceito quanto à deficiência adquirida e se aceitar como alguém que não poderia mais andar.

A história tem a presença predominante do drama e é um relato da vida de Marcelo Rubens Paiva. É através dele que se conta todas as suas experiências, por isso o filme é feito na primeira pessoa. São expressos de maneira forte e direta todos os pensamentos e sentimentos dos personagens, podendo incluir também, como recurso, a movimentação da câmera, que, muitas vezes, parece imitar o caminhar dos personagens, ou o modo como enxergam o mundo à sua volta.

Na leitura feita sobre Avellar (1994), existe um falso problema quando tratamos de filmes que reproduzem obras literárias. No caso de *Feliz Ano Velho* (1987), o filme tenta repassar fielmente aquilo que é proposto por Marcelo em seu livro publicado originalmente em 1982. Porém, mesmo tendo de lidar com recursos financeiros limitados e através desses recursos montar o cenário que mais seja coerente com aquilo que foi proposto pela literatura, o diretor do filme conseguiu montar, de maneira clara, o universo psicológico de Marcelo Rubens Paiva exposto no livro. Se, como visto anteriormente, a fidelidade da obra literária no cinema vai depender da própria expectativa criada pelo espectador a partir de sua leitura do texto original literário, podemos dizer que nesse caso ela foi cumprida.

### **3.1.3 Cinema na história: ditadura como efeito colateral, mas não caricatural, da trama**

Starling Carlos (2007) propõe a classificação e divisão dos filmes a partir da maneira como os mesmos trabalham a ditadura e, a partir desta mesma classificação, podemos perceber a leitura de *Feliz Ano Velho* (1987) se propondo a obter um discurso do passado, com um fato realmente ocorrido, mas que está colocado em segundo plano – ainda que o filme não se enquadre, diretamente, no período da Retomada.

A ditadura tem relação direta com o desaparecimento e morte do ex-deputado federal Rubens Paiva. A intenção, porém, tanto de Marcelo ao escrever o livro, quanto do

diretor Roberto Gervitz em realizar o filme, é mostrar e focalizar todo o percurso da vida do filho do deputado – e isso acontece de maneira direta, sem o risco da caricatura. Mesmo o filme tendo como aval um fato histórico verídico, o principal a ser mostrado é a vida do personagem principal, não veiculada à ditadura, embora ela apareça, de fato, como produtora de “efeito colateral” da história. O fato do desaparecimento e morte do ex-político apenas compõe o forte drama psicológico vivenciado pelo personagem principal, que passa a ser um jovem questionador e um tanto “revoltado” com tudo que está à sua volta. Destaca-se, por exemplo, várias seqüências em que o pai aparece várias vezes no filme, mesmo tendo morrido.

### **3.2 O que é isso, Companheiro? (1998)**

#### **3.2.1 História do cinema: primeiros destaques da Retomada**

*O que é isso, Companheiro?*, produzido no ano de 1997, com roteiro de Leopoldo Serran, sob a direção de Bruno Barreto, tem em seu elenco nomes como Alan Arkin, Fernanda Torres, Pedro Cardoso, Luis Fernando Guimarães, Cláudia Abreu, Néelson Dantas, dentre outros. O longa recebeu indicação ao Oscar na categoria de Melhor Filme Estrangeiro.

Nas décadas de 1980 e 1990, os produtores passaram a produzir filmes épicos em associação com empresários estrangeiros. Alguns retrataram a história de Brasil, como é o caso do filme analisado, *O que é isso, Companheiro?* (1997). O filme é lançado três anos após a Retomada do cinema nacional e é um grande exemplo de longa produzido após a criação da Lei Audiovisual.

#### **3.2.2 História no cinema: estética impecável**

A leitura histórica do filme *O que é isso, Companheiro?* (1997) permite perceber com clareza que o mesmo é parcialmente baseado no livro homônimo de Fernando Gabeira, escrito em 1979. O filme preocupa-se com a obtenção de um discurso do passado, relatando algo que realmente sucedeu na história do país no ano de 1969, período em que Costa e Silva adoeceu e foi substituído por uma junta militar formada pelos ministros Aurélio de Lira Tavares (Exército), Augusto Rademaker (Marinha) e Márcio de Sousa e Melo (Aeronáutica).

Foi no ano de 1969, que o Movimento Revolucionário 8 de Outubro, MR-8, uma organização de extrema esquerda, lutou com idéias e armas contra o regime militar instaurado no país em 1964 e planejou e seqüestrou o Embaixador dos Estados Unidos.

O projeto do MR-8 tinha como objetivo acabar com o silêncio dos meios de comunicação e libertar os companheiros militantes que estavam presos e sendo torturados. As operações armadas do grupo em 1971 contaram com Carlos Lamarca, que seria morto pouco tempo depois, na Bahia. A maior parte dos militantes que fazia parte do MR-8 se retirou para o Chile. O grupo seguiu sendo reorientado e reestruturado e continua atuando até os dias atuais junto a organizações políticas e estudantis.

Os personagens do filme se comunicam através de nomes fictícios ou através da expressão “Companheiro”. Companheiro, segundo o dicionário, tem relação com aquele que acompanha, que convive com outrem, que participa da vida ou das ocupações de outrem e era, como ainda é, uma gíria muito utilizada pelos simpatizantes da esquerda.

A trilha sonora do filme é produzida por Stewart Copeland e inclui ainda músicas comuns à época, como na cena em que Renéé, para conseguir as informações necessárias para que o seqüestro do embaixador fosse realizado com sucesso, dança com o segurança. Outra música também utilizada durante o filme é “A banda” cantada por Chico Buarque e Nara Leão. O diretor se preocupou em escolher uma trilha com músicas que estavam no auge

durante o período da ditadura. Até mesmo nos momentos em que os personagens estão assistindo aos noticiários na televisão são colocadas as músicas dos jornais da época, trazendo o período da ditadura mais real para o telespectador.

A fotografia é de Félix Monti, argentino também responsável pela direção de fotografia de *O Auto da Compadecida* (2000) e *Caramuru – A invenção do Brasil* (2001). Da mesma forma que Charlone, ele opta por enquadramentos que deixam no telespectador a impressão de que estão realmente vendo um filme realizado durante os anos 1960.

*O que é isso, Companheiro?*(1997) é um retrato de um dos fatos históricos que marcaram o Brasil durante os Anos de Chumbo. Seguindo a leitura proposta pelos autores, percebemos que o filme é uma ficção histórica de característica biográfica. Também é de clara percepção que o filme tem seu roteiro adaptado. Johnson, ao trabalhar a respeito da relação existente entre o cinema e a literatura, nos permite uma análise mais fiel da intertextualidade existente na transposição do livro para o filme. *O que é isso, Companheiro?*(1997) traz uma construção da narrativa feita a partir do linguajar utilizado pelos personagens, através do transporte às falas corriqueiras da época, com gírias e palavreados utilizados durante a ditadura e a maneira de se expressarem. Os personagens vivem o período de 1969/1970, e seu vestuário busca também trazer ao telespectador uma idéia de como era a moda da época. O período da década de 1960 foi caracterizado pelo uso excessivo de minissaia e vestidos curtos com estampas psicodélicas ou geométricas, com botas de cano longo. O filme, por trabalhar o lado dos militantes, não tem personagens que fazem uso dessas botas, porém Reneé usa minissaia em algumas cenas.

O restante dos personagens utiliza quase sempre calça comprida pantalona, bem rente ao corpo e blusa de botão também bastante apertada. Os óculos têm armação pesada e lentes grossas. O penteado da época era sempre armado e com bastante laquê, no entanto, as personagens femininas da guerrilha não apresentam essa característica por não terem tempo

para vaidade excessiva, pelo filme, afinal, pretender descrever não a moda vigente, e sim o seqüestro do embaixador.

Assim, a roupa dos personagens, os carros, as expressões lingüísticas, as ruas e os cabelos dos personagens reconstroem a atmosfera do período do Regime Militar, trazendo realidade à ficção.

A história que compõe a trama é contada na primeira pessoa, como se o próprio personagem relatasse o fato ocorrido. O personagem principal, interpretado pelo ator Pedro Cardoso, fazendo o papel de Fernando/Paulo, tem seu psicológico construído pelo diretor. É possível perceber que o mesmo trabalha de forma direta seus dramas, aspirações, vontades, desejos, medos e qualidades, mas mesmo assim, hora nenhuma a história da ditadura é deixada de lado. Há uma relação direta e fundamental na construção do psicológico do personagem com a construção do período de análise.

Assim, a história do filme se baseia e procura seguir o que está proposto na sua versão literária e, recorrendo ainda ao texto de Xavier (2003), fica claro que no campo estético o longa tem uma produção satisfatória. Como mencionado acima, a construção de sua narrativa é feita com elementos muito bem escolhidos que dão um tom de veracidade ao mesmo. Porém, se analisarmos ainda o campo ético, também proposto por Xavier (2003), temos problemas no que diz respeito ao acréscimo de informações que excedem o fato histórico verdadeiro ao acrescentar fatos que, na verdade, não sucederam, com a intenção de dar mais ação ao filme – tópico para análise do próximo item – frustrando, por isso mesmo, a expectativa de “fidelidade” daqueles que leram o livro de Gabeira, para retomar o argumento de Avellar (1994).

### **3.2.3 Cinema na história: ética questionável**

A contextualização histórica e sócio cultural representada em *O que é isso, Companheiro?* (1997) pode ser feita a partir dos preceitos propostos por Starling Carlos (2007). Segundo ele, o filme se baseia em uma história real do período. *O que é isso, Companheiro?* (1997) é uma produção muito bem qualificada e trabalhada. Mas é pertinente citar, neste aspecto de análise, os relatos propostos por Ridente (1997) e Salem (1997) que, em todo o tempo, afirmam a importância do filme na maneira como relata os Anos de Chumbo, mas também criticam a maneira como essa história é transpassada da obra literária para o cinema. Tanto Ridente (1997) como Salem (1997) deixam claro em seus artigos que o longa-metragem deixa a desejar na verdade histórica. *O que é isso, Companheiro?* (1997) trabalha com datas (dia do seqüestro do embaixador), local e nomes reais, e deveria, segundo os autores, ao menos ter um compromisso com o espírito do que de fato ocorreu. Assistindo-se ao filme, percebe-se que as críticas apresentadas anteriormente pelos autores são pertinentes, como a criação do personagem principal, Fernando, colocado pelo diretor como herói, que, na verdade, não possui na vida real nenhum dos méritos que lhe foram colocados na ficção. Ele não foi o responsável pelo plano do seqüestro e não escreveu a carta que foi ao ar em rede nacional pedindo a liberdade dos quinze presos políticos durante o regime. Cabe também acrescentar aqui o personagem Jonas, que manteve o nome do guerrilheiro que aparece na ação e foi apresentado como um sujeito radical, impiedoso e bruto – o que foi contestado pela família. Estes e outros exemplos confirmam a observação de Starling Carlos (2007) de que, esse tipo de filme, embora traga a ditadura não mais como coadjuvante, mas como linha principal do filme, expõe mais uma preocupação de engajamento do que propriamente política.

### **3.3 Zuzu Angel (2006)**

### **3.3.1 História do Cinema: sucesso de público, marca retorno de Rezende ao tema**

Zuzu Angel foi produzido em 2006 sob direção de Sérgio Rezende. Estrelando em seu elenco temos grandes nomes da televisão brasileira como: Patrícia Pillar, Daniel Oliveira, Luana Piovani, Leandra Leal, Alexandre Borges, Paulo Betti e Nelson Dantas, entre outros. O longa recebeu duas indicações ao Prêmio da Academia Brasileira de Cinematografia, nas categorias de Melhor Direção de Arte e Melhor Som, e seu público foi o maior alcançado em relação aos filmes nacionais do ano de 2006, com quase 800 mil espectadores.

É também o retorno de Sérgio Rezende a um filme que trata o regime militar a partir de um perfil biográfico de um importante personagem do período: ele havia dirigido antes *Lamarca* (1994), com Paulo Betti no papel-título, ator que, curiosamente, interpreta novamente o mesmo guerrilheiro em uma rápida seqüência de *Zuzu Angel* (2006).

### **3.3.2 História no Cinema: Figurino exultante se opõe a trajetória dramática**

Fazendo a leitura histórica do filme *Zuzu Angel* (2006), percebe-se que ele retrata de maneira fiel não apenas o período da ditadura militar, como também a vida da estilista Zuzu Angel que tem seu filho dado com um dos vários desaparecidos políticos da época. Diferente do que é proposto tanto em *Feliz Ano Velho* (1988), como em *O que é isso, Companheiro?* (1997), *Zuzu Angel* (2006) não é uma transposição de uma obra literária para as telas de cinema. Sua relação com os outros dois filmes citados acima é o fato de também ser um relato importante e real do regime: a busca incessante da estilista Zuzu Angel por seu filho Stuart Edgart Angel Jones, desaparecido durante a ditadura.

Stuart Edgart Angel Jones foi professor e estudante de dupla nacionalidade (brasileira e estadunidense), militante do MR-8, tendo "desaparecido" durante a ditadura

militar em 1971, aos 26 anos de idade. Foi preso no Grajaú, Rio de Janeiro, em 14 de junho de 1971, por agentes de Centro de Informações da Aeronáutica (CISA), para onde Stuart foi levado, torturado e assassinado. Alex Polari de Alverga, outro preso político presenciou a morte de Stuart e relatou em carta, à mãe de Stuart, Zuzu Angel, como foi o momento em que seu filho fora morto. Zuzu, que já tinha suspeitas a respeito da morte de seu filho, denunciou seu assassinato ao senador Edward Kennedy, que acabou por levar o caso ao Congresso dos Estados Unidos e entregou a tradução da carta de Alex ao Secretário de Estado dos Estados Unidos.

O caso de Stuart Angel tem a ver com o plano de eliminação de lideranças políticas que fossem opositoras ao regime militar. E Zuzu Angel, por desvendar todas essas irregularidades dentro da ditadura Nacional, é encontrada morta após um acidente de carro em 1976. O filme sugere que o acidente, na verdade, teria sido realizado por militares do regime, com a finalidade de calar Zuzu.

A morte de Stuart tem grande significado e importância na construção e transformação psicológica de Zuzu Angel. Toda a fama e o sucesso adquiridos por Zuzu são, aos poucos, deixados de lado pela artista, apesar de usar desses pontos a seu favor como artifícios para tentar achar seu filho desaparecido.

Assim, *Zuzu Angel* (2006) é uma ficção histórica que remonta à biografia da estilista e sua saga em busca de Stuart. Como já dito, o longa-metragem não trata de uma obra adaptada produzida em tempos anteriores, mas novamente evidencia a importância da linguagem cinematográfica como forma de representar a história do país.

*Zuzu Angel* (2006) procura ser bem sucedido através de sua trilha sonora, fotografia, construção da narrativa e construção do personagem. Quanto à trilha sonora, o filme também possui, em vários momentos, fundos musicais que embalam determinadas situações, trazendo sentimentos de apreensão, tristeza e aventura às cenas. O responsável pela

trilha foi Cristóvão Bastos. Ele procurou relacionar músicas características ao período para trazer um ar de realidade à ficção e assina belos temas incidentais, como "Tema de Zuzu", "Tema de Lamarca" (em parceria com David Tygel) e as suítes "Mãe e filho" e "Piano Bar", entre outros. Pedro Luís e A Parede gravaram "Minha Teimosia, uma arma pra te conquistar", de Jorge Ben Jor e, com Roberta Sá, o grupo carioca releu "Dê um rolê" (Moraes e Galvão). A trilha registra ainda a emocionada homenagem de Chico Buarque em "Angélica", canção composta para Zuzu (Miltinho/Chico) nos créditos finais. Completa a trilha sonora de Zuzu a versão de Roberta Sá para "Tico Tico no Fubá".

A fotografia foi realizada por Pedro Farkas e o filme possui uma vantagem, se comparada aos demais, no que diz respeito a incorporar os avanços tecnológicos que o cinema no ano de 2005 possuía em relação aos anos anteriores. Há uma preocupação em trabalhar em cima de características que façam o cenário se aproximar, ao máximo, ao vivido no período em que Zuzu é conhecida na história.

Na construção da narrativa, há um cuidado em elaborar as falas dos personagens, sempre com expressões típicas do período da ditadura no Brasil. Os carros são os mesmos tipos utilizados nos outros dois filmes analisados, mas as roupas são colocadas em maior evidência, devido à personagem principal, Zuzu Angel, ser uma estilista renomada. A personagem, por mais que esteja envolvida no combate à ditadura, é diferente do filme *O que é isso, Companheiro?* (1997), em que as personagens não traziam características do penteado da época, por não terem tempo para se cuidar como mulher. Zuzu já apresenta o penteado característico da época, e usa vestimentas com bastante cor e desenhos geométricos. Os ternos e roupas masculinas apresentadas durante todo filme também fazem uma alusão às utilizadas pela população durante o período. Xavier (2003), em seu ensaio, trabalha duas maneiras as quais pode-se contar a história do filme: na primeira ou na terceira pessoa. Zuzu é mais um

exemplo de filme trabalhado na primeira pessoa e ocupa, segundo a leitura e estudo de Avellar (1994), o modo dramático.

O filme, ao construir seu personagem, o faz de maneira a explorar seus conflitos existenciais como mulher e como mãe que tem seu filho dado como desaparecido político. Mas, ao mesmo tempo, mesmo enfocando seus conflitos existenciais, hora nenhuma, se sobrepõe ao acontecimento que tem relação à ditadura, que é o seqüestro, tortura, desaparecimento e morte de Stuart Angel. O diretor teve a preocupação de explorar de forma mediana tanto seus conflitos internos, quanto a relação do personagem com o contexto político.

### **3.3.3 Cinema na história: adaptação mais engajada que política**

A respeito da contextualização histórica e sócio-cultural, realizada a partir dos preceitos de Starling Carlos (2007), é possível classificar *Zuzu Angel* (2006) como um exemplo de filme que se baseia em uma história real. Essa contextualização é perceptível a partir dos critérios analisados no item acima, fazendo com que seja possível transpor as características citadas da época para as telas. A tipologia é seguida corretamente por apresentar não apenas sinais que relatem o filme como um filme de época, mas por compor e ter como fato principal da trama um relato fiel e real do que aconteceu no país durante os Anos de Chumbo. Mas aqui porém o que se evidencia é um filme que, através da missão de Zuzu, busca e pede o engajamento do público, como Rezende havia produzido em *Lamarca* (1994), e o viés político acaba ficando em plano secundário ao “engajado”.

### **3.4 Cabra Cega (2005)**

### **3.4.1 História do Cinema: sucesso de crítica**

Com direção e produção de Toni Venturi, *Cabra Cega* foi lançado no ano de 2005 e possui como parte de seu elenco nomes como Leonardo Medeiros, Débora Duboc, Jonas Bloch, Michel Bercocitch, Bri Fiocca e, Odara Carvalho, dentre outros. O longa recebeu duas indicações ao Grande Prêmio Cinema Brasil, nas categorias de Melhor Maquiagem e Melhor Edição. Ganhou cinco Candangos de Ouro no Festival de Brasília, nas seguintes categorias: Melhor Filme - Júri Popular, Melhor Diretor, Melhor Ator (Leonardo Medeiros), Melhor Roteiro e Melhor Direção de Arte. Ganhou o Prêmio Especial pela Pesquisa Histórica, no Festival de Brasília, o prêmio de Melhor Filme - Júri Popular, no Festival de Campo Grande e o prêmio de Melhor Atriz Coadjuvante (Débora Duboc), no Prêmio Contigo! de Cinema.

Neste filme, Toni Venturi vai além da idéia dos outros filmes apresentados, ao tentar, além de mostrar a ditadura, se inserir na paranóia e nos anseios dessas pessoas que apostaram a própria vida em nome da liberdade no país.

### **3.4.2 História no Cinema: fidelidade à época, não a fato ou personagem histórico**

Diferente do que foi proposto pelos outros filmes analisados até aqui pelo trabalho monográfico, a leitura histórica de *Cabra Cega* (2005), não tem a ambição de ser um retrato fiel de algo que efetivamente ocorreu como dado histórico durante o regime militar. O diretor Toni Venturi, tem em mente proporcionar ao espectador um filme que trate a respeito da ditadura, com características típicas do período, porém, sem a preocupação de reproduzir um fato ou personagem histórico, mas sim uma situação real. Mesmo não tendo como base um fato verídico, o diretor quis transportar e descrever para o espectador os Anos de Chumbo, com o cuidado de recorrer a relatos e experiências de quem vivenciou o período, como

confirmou o roteirista Di Moretti ao dizer que o filme teve uma consultoria de um ex-guerrilheiro. (MORETTI, 2007).

O filme se passa na década de 70 durante o período de governo Médici e relata o sonho de uma revolução social por parte dos jovens militantes no país. A história envolve um revolucionário que passa parte da trama trancado em um apartamento, foragido e derrotado, buscando retomar as atividades contra os militares e acompanhando, pela televisão, a derrocada do movimento formado nas ruas. Rosa, que seria o contato que este jovem militante tem com o mundo, acaba se envolvendo sentimentalmente com ele.

*Cabra Cega* (2005), como *Zuzu Angel* (2006), é uma obra de roteiro original. Também se valida como um filme que relata a ditadura a partir da análise de sua trilha sonora, fotografia, construção da narrativa e dos psicológicos dos personagens, que são cuidadosamente moldados para atender à época em foco. A leitura de Avellar (1994) deixa claro que todos estes recursos mencionados acima, quando bem empregados, conseguem atingir seu objetivo de transportar o espectador ao período proposto.

O título da obra tem relação ao nome de um jogo recreativo, em que um dos participantes, de olhos vendados, procura adivinhar e agarrar os outros. Aquele que for agarrado, passará a ficar com os olhos vendados. A relação do título com a obra é bem clara no momento em que Rosa, representada pela atriz Débora Duboc, se deita com o militante Thiago, representado por Leonardo Medeiros. Durante o ato sexual, Rosa venda seus olhos, como se estivesse brincando de cabra cega. A relação do nome com o filme também pode ser analisada da seguinte forma: Thiago e Rosa, durante a trama, começam a desconfiar do comportamento de Pedro, dono da casa. Ou seja, tudo parece, aos personagens, um jogo às escuras, tanto sentimentalmente, quanto politicamente.

A trilha sonora é realizada por Fernanda Porto. Assim, o filme opta claramente por releituras de músicas típicas do tempo da ditadura, como “Roda Viva” e “Rosa dos

Ventos”, dentre outras. As músicas escolhidas dão vida ao filme e fazem com que o espectador se sinta realmente envolvido com uma idéia também de releitura do período proposto. A trilha sonora, na maioria das cenas, procura trazer um fundo musical, que traduz a constante tensão vivida pelos personagens.

A fotografia é de Adrian Cooper, que trabalhou como diretor de fotografia nos Estados Unidos, México, Chile, Peru e Brasil, onde vive desde 1975. *Cabra Cega* (2005), por ser um filme mais intimista, possui vantagens no que diz respeito ao enquadramento e representações de objetos e cenários típicos aos anos 1970. A personagem feminina usa trajes e penteados característicos da época. Objetos e eletrodomésticos, como a geladeira da casa de Pedro, também são uma maneira encontrada de se reportar aos anos 70. É pertinente acrescentar que, mesmo sabendo que as roupas da época são mais coloridas e com desenhos geométricos, as roupas de *Cabra Cega* (2005) são sempre mais escuras, talvez por buscar maior tensão nos atos e na história vivida pelos personagens.

Na construção da narrativa, a direção do filme tem um cuidado peculiar na elaboração das falas dos personagens, explícitas através de expressões comumente usadas na época. Um exemplo interessante é como a personagem Rosa constrói suas falas com expressões da época, e com um sotaque característico da região que nasceu, no interior. Os carros também são os mesmos utilizados nos outros dois filmes analisados e as roupas também fazem uma alusão ao período retratado.

O filme, ao construir seus personagens, representa-os de maneira direta, explorando tanto seus conflitos existenciais como militantes, que iam contra a política da ditadura, como também na questão sentimental. Os conflitos existenciais relacionados à questão política podem ser analisados em todos os personagens envolvidos na trama, tanto naqueles que se dispõem a lutar e se entregar totalmente à causa, como o caso de Thiago, Rosa e Matheus, como aquele que é apenas um simpatizante da causa, no caso, Pedro. Em

relação aos conflitos sentimentais, pode-se levar em conta o envolvimento de Rosa com Thiago, que deveria ser apenas relacionado às questões políticas e com o tempo se torna uma relação de sentimentos entre um homem e uma mulher. Pedro também pode ser colocado nesta questão, por aparentar ser uma pessoa fria e conservadora, mas que no decorrer do filme também mantém relações sexuais com uma mulher. O diretor teve a preocupação de explorar esses dois tipos de conflitos, não deixando que um sobressaísse em relação ao outro e, principalmente, não deixando de lado a questão principal que é a causa política.

### **3.4.3 Cinema na História: evidência da questão política**

Ao contextualizar social e culturalmente *Cabra-Cega* (2005), ele se encaixa, de acordo com a tipologia proposta de Starling (2007), no tipo de filme no qual predomina, como característica principal, a quebra ou excesso da realidade histórica. Mesmo sabendo dessa quebra de realidade, o diretor faz uso de artifícios como os relatos de um militante da época para trazer uma história que contasse o que aconteceu no período, sem se prender no fato de reproduzir um episódio verdadeiro determinado na realidade do país. O cuidado na descrição dos personagens, das falas, as características físicas ligadas a vestuário, cabelo, objetos, automóveis, conforme descrito acima, faz com que essa contextualização se mostre bastante satisfatória e, mesmo sendo o único filme que quebra essa realidade, fugindo do mero engajamento, não deixa a desejar nos aspectos ligados à ditadura, evidenciando dilemas políticos caros ao período.

## CONCLUSÃO

Ante todo o exposto e discorrido nesta monografia, passa-se à conclusão.

Através do trabalho monográfico foi possível ter um maior conhecimento a respeito da realidade sócio-econômica e política brasileira.

O trabalho realizado alcançou o objetivo proposto a partir da divisão igualitária feita durante a análise dos objetos de pesquisa que foi posta em três formas de ligação entre cinema e a história.

*Feliz Ano Velho* (1987) é o único dos filmes realizados antes da retomada do cinema nacional e, mesmo assim, conseguiu descrever de forma clara o período vivido pelo país durante a ditadura. Conseguiu adaptar, de forma fidedigna, a obra literária escrita por Marcelo Rubens Paiva, relatando primordialmente a vida e o drama vivido pelo mesmo, mas tendo como plano de fundo o regime militar.

*O que é isso, Companheiro?* (1997) é um dos primeiros destaques do Cinema da Retomada, e conseguiu traduzir, esteticamente falando, o período ditatorial de maneira bastante eficaz, através da construção das falas, linguagem e fotografia baseada nos anos 60 e 70. Também se trata de uma adaptação literária, diferente de *Feliz Ano Velho* (1987). Através da análise realizada durante o trabalho, pode-se concluir que o filme peca no excesso de informações históricas.

*Cabra Cega* (2005), mostrou-se diferente dos outros objetos analisados por não tratar de um fato realmente acontecido durante a ditadura e semelhante aos demais por tratar com fidelidade o período. Mesmo sendo o único dos filmes que não apresenta um episódio verídico, ficou clara a sua preocupação na maneira de retratar a questão política vivida durante o Regime.

Conclui-se em *Zuzu Angel* (2006) a intenção de apresentar a autobiografia da estilista

e relatar também o fato histórico que a liga à ditadura. O uso da linguagem cinematográfica foi de grande valia na remontagem do período, e a maneira como a história foi retratada, esclarece o acontecimento que tem ligação com o regime.

Todos os filmes mostram sua preocupação na forma de remontar o passado do país, principalmente no que diz respeito ao campo estético, que foi considerado em todos os filmes bastante amplo e satisfatório.

Notou-se que a tipologia feita por Starling (2007) foi de grande valia para a divisão e análise de cada uma das obras, que realmente assumem papéis diferentes na forma de abordar e retratar as histórias dentro da história do país.

O trabalho monográfico além de produzir um maior conhecimento a respeito do cinema brasileiro, também dispõe de importantes informações a respeito da história do país.

Se estudado a partir do quadro teórico, relacionado a adaptações literárias e transposição de períodos históricos para o cinema, poderá também ser objeto utilizado como material de estudos para filmes internacionais que dizem a respeito à representação histórica ou transposição de livros.

Poderá, também, servir de material didático no ensino da história do país a partir do cinema (filmes históricos).

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AZZI, Riolando. *Cinema e educação: orientação pedagógica e cultural de vídeos II*. São Paulo: Paulinas, 1996.

BENJAMIN, Walter. A Obra de Arte na Época de sua Reprodutibilidade Técnica. In: LIMA, Luiz Costa (Org) *Teoria da Cultura de Massa*. Rio de Janeiro: Saga, 1994.

BRAICK, Patrícia Ramos; MOTA, Myriam Becho. *História: das cavernas ao terceiro milênio: Ensino Fundamental*. São Paulo: Moderna, 1998.

CARLOS, Cássio Starling. Recorrências estéticas e temáticas da última década da cinematografia nacional (1997-2006): Regime Militar. Seminário. 10a. Mostra de Cinema de Tiradentes. Cine-Teatro Yves Alves, Tiradentes (MG), 25 de janeiro de 2007.

CHIAVENATO, Julio José. *O golpe de 64 e a ditadura militar*. São Paulo Moderna

COSTA, Flávia Cesarino. *O primeiro cinema: espetáculo, narração, domesticação*. São Paulo: Scritta, 1995.

DAVID, Célia Maria; SILVA, Carolina Marques; OLIVEIRA, Paula Vanessa Moscardini. *A utilização da Linguagem Cinematográfica no Ensino da História*. Apresentado na 7ª Jornada de Iniciação Científica da UNESP/Franca, em agosto de 2002.

FERRO, Marc. *Cinema e História*. São Paulo: Ed. Paz e Terra, 1992.

JOHNSON, Randal. Literatura e cinema, diálogo e recriação: o caso de Vidas Secas. *Literatura, Cinema e Televisão*. São Paulo: SENAC-SP, 2003.

JÚLIO, José Chiavenato. *O Golpe de 64 e a Ditadura Militar*. São Paulo: Editora Moderna. 1ª edição 1994.

KOSHIBA, Luiz & PEREIRA, Denise M. F. *Américas uma introdução histórica*. São Paulo, ed. Atual, 1996.

MORETTI, Di. Roteiro cinematográfico. Oficina. 10a. Mostra de Cinema de Tiradentes. Cine-Teatro Yves Alves, Tiradentes (MG), 25 a 27 de janeiro de 2007.

MOTA, Myriam Becho, BRAICK, Patrícia Ramos. *História: das cavernas ao Terceiro Milênio*: volume único. São Paulo: Editora Moderna, 1998.

PANOFSKY, Erwin. Estilo e meio no filme. In: LIMA, Luiz Costa (org.). *Teoria da cultura de massa*. Rio de Janeiro: Saga, 1994.

RIDENTE, Marcelo. Que história é essa? In: FUNDAÇÃO PERSEU ABRAMO (Org) *Versões e Ficções: O seqüestro da história*, 1997.

SALEM, Helena. Ex-militante inspira personagens femininas: Entrevista com Vera Silvia Magalhães. In: FUNDAÇÃO PERSEU ABRAMO (Org) *Versões e Ficções: O seqüestro da história*, 1997.

XAVIER, Ismail. Do Texto ao Filme: a trama, a cena e a construção do olhar no cinema. *Literatura, Cinema e Televisão*. São Paulo: SENAC-SP, 2003