

Universidade de São Paulo  
Escola de Comunicações e Artes  
Departamento de Cinema, Rádio e Televisão

BÁRBARA LIVIA CAPRARO DE TOLEDO

**Anos recolhidos**

A representação de ditaduras em três obras audiovisuais contemporâneas

Trabalho de conclusão de curso

São Paulo

2020

BÁRBARA LIVIA CAPRARO DE TOLEDO

### **Anos recolhidos**

A representação de ditaduras em três obras audiovisuais contemporâneas

Trabalho de conclusão de curso de graduação em Audiovisual, apresentado ao Departamento de Cinema, Rádio e Televisão da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (CTR-ECA-USP).

Orientação: Prof. Dr. Cristian da Silva Borges

São Paulo

2020

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catalogação na Publicação  
Serviço de Biblioteca e Documentação  
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo  
Dados inseridos pela autora

---

Toledo, Bárbara Livia Capraro de  
Anos recolhidos: A representação de ditaduras em três  
obras audiovisuais contemporâneas / Bárbara Livia Capraro de  
Toledo ; orientador, Cristian da Silva Borges. -- São  
Paulo, 2020.  
84 p.: il.

Trabalho de Conclusão de Curso -  
Departamento de Cinema, Rádio e  
Televisão/Escola de Comunicações e Artes  
/ Universidade de São Paulo.

Bibliografia  
Versão corrigida

1. Televisão 2. Ditadura 3.  
Contemporâneo 4. Memória I. Borges,  
Cristian da Silva II. Título.

CDD 21.ed. - 791.45

---

Elaborado por Alessandra Vieira Canholi Maldonado - CRB-8/6194

REITOR DA UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

Prof. Dr. Vahan Agopyan

DIRETOR DA ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES

Prof. Dr. Eduardo Henrique Soares Monteiro

CHEFE DO DEPARTAMENTO DE CINEMA, RÁDIO E TELEVISÃO

Prof. Dr. Almir Antonio Rosa

ORIENTADOR DO TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO

Prof. Dr. Cristian da Silva Borges

**Anos recolhidos**

A representação de ditaduras em três obras audiovisuais contemporâneas

Relatório final apresentado à Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo como parte das exigências para a conclusão do Curso Superior do Audiovisual.

São Paulo, novembro de 2020.

Banca examinadora:

---

Prof. Dr. Cristian da Silva Borges  
Universidade de São Paulo

---

Prof. Carlos Augusto Machado Calil  
Universidade de São Paulo

---

Prof. Dr. Sérgio Ricardo de Carvalho Santos  
Universidade de São Paulo

## AGRADECIMENTOS

A grande parte do corpo docente e da equipe técnico-administrativa do CTR, pela participação ativa e sensível nos caminhos dentro e fora do departamento.

Ao Prof. Cristian Borges, pela orientação baseada em compreensão, liberdade e muita (!) paciência; por me ajudar a manter os pés no chão em um projeto com tantas crises.

Às profissionais da arquitetura (Camila), da cor (Ana), da publicidade e do inglês (Luísa e tia Solange), por sempre responderem minhas dúvidas existenciais com carinho.

Às parcerias que nasceram da vida USPiana (especialmente Tiago, Marcos e Fernando), às que sobreviveram aos tempos sombrios e às ofertadas pelo *materialismo espiritual* – por contribuírem com tanto.

A Fernanda, artista de todas as horas (sem horas vagas) e sócia de tantas empreitadas, e Luiz Carlos, que nunca soube ser pouco nas nossas vidas; *irmãe* e pai, obrigada pela companhia nos bastidores do palco, nas carteirinhas laranja e na democracia – eu não saberia ser sem vocês.

Aos amados vovô e vovó Toledo, por tudo – sem exceção.

*chegou a hora de amar desesperadamente  
apaixonadamente  
descontroladamente  
chegou a hora de mudar o estilo  
de mudar o vestido  
chegou atrasada como um trem atrasado  
mas que chega*

- 20 anos recolhidos, Chacal

*A verdade é filha do tempo, não da autoridade.*

- *A Vida de Galileu*, Bertold Brecht

## RESUMO

Este trabalho pretende investigar como produções de televisão e de cinema representam as ditaduras ocorridas na América Latina. As ficções televisivas *Hilda Furacão* e *Os Dias Eram Assim* retratam como o regime militar separou amantes e como os costumes brasileiros desenvolveram-se nos últimos 60 anos. *No*, baseado no plebiscito sobre a presidência de Pinochet que adotou a felicidade como arma contra o autoritarismo, é a perspectiva chilena sobre a própria história. A partir do conceito de “contemporâneo” desenvolvido por Giorgio Agamben, buscamos entender como as obras podem ser alegorias do presente e o diálogo que estabelecem entre a dramaturgia e a memória histórica.

Palavras-chave: Televisão. Cinema. Contemporâneo. Memória. Alegoria. Ditadura civil-militar.

## ABSTRACT

This work aims to understand how television productions and movies represent dictatorship in Latin America. TV fiction series *Hilda Furacão* and *Os Dias Eram Assim* show how military regime kept lovers apart and how "Brazilian way of life" took part in the last 60 years. *No*, a movie based on the plebiscite on Pinochet's presidency that used happiness as a weapon against authoritarianism, is the Chilean perspective about their own history. We look upon Giorgio Agamben's concept of "contemporary" in order to understand if they worked as allegories of the present and the dialogue between dramaturgy and historic memory.

Keywords: Television. Cinema. Contemporary. Memory. Allegory. Civil military dictatorship.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Fotogramas de <i>Democracia em Vertigem</i> .....	12
Figura 2: Fotogramas de <i>Os Dias Eram Assim</i> .....	13
Figura 3: Cartela de título das obras citadas.....	15
Figura 4: Fotogramas da consulta de Hilda Furacão com Madame Janete .....	21
Figura 5: Fotogramas da tentativa de exorcismo de Hilda Furacão por Frei Malthus .....	30
Figura 6: Fotogramas da votação pela Cidade das Camélias .....	33
Figura 7: Fotogramas do desencontro de Hilda e Malthus .....	36
Figura 8: Fotogramas do reencontro de Hilda e Malthus .....	37
Figura 9: Fotogramas iniciais de <i>No</i> .....	40
Figura 10: Fotogramas da montagem alternada (campanha original e refilmagem).....	42
Figura 11: Imagens da campanha pelo Sí.....	44
Figura 12: Imagens da campanha pelo No .....	45
Figura 13: Fotogramas da reunião clandestina .....	47
Figura 14: Personagens-chave (René, Simón, Carmen e Verónica).....	48
Figura 15: Fotogramas finais de <i>No</i> .....	49
Figura 16: Fotogramas do encontro de Gustavo com Vera Reis.....	53
Figura 17: Fotogramas da conversa entre Nanda e Kiki Sampaio .....	57
Figura 18: Fotogramas da prisão de Cátia Andrade e diferenças de tratamento entre Cátia e Alice Sampaio .....	59
Figura 19: Fotogramas da aula de Natália Andrade .....	63
Figura 20: Fotogramas do depoimento de Dalva no grupo de apoio às vítimas da ditadura....	66
Figura 21: Manifestações políticas em <i>Os Dias Eram Assim</i> .....	68

## SUMÁRIO

Introdução.....	12
Capítulo 1: O amor também é uma religião - as paixões em <i>Hilda Furacão</i> .....	19
Capítulo 2: <i>¡La alegría ya viene!</i> – o processo de redemocratização em <i>No</i> .....	38
Capítulo 3: Ditadura nunca mais – as histórias em <i>Os Dias Eram Assim</i> .....	50
Considerações finais.....	69
Anexos.....	72
Referências audiovisuais.....	80
Referências bibliográficas.....	81
Referências da internet.....	83

## INTRODUÇÃO

Sobre as expressões de humanidade – arte, cultura, política de modo amplo –, é fato notório que não existe neutralidade, que nenhuma relação humana se ausenta de ideologia. No universo das ideias, criamos a imagem do que somos e de como encaramos o mundo com o qual nos relacionamos, não havendo uma “qualquer coisa” elaborada indefinidamente<sup>1</sup>; são, portanto, representações de um contexto alimentado das interações que produz. Não seria diferente no meio audiovisual, que, em suas mais diversas manifestações, apresenta importantes pontos de intersecção. Começamos com dois exemplos emblemáticos para a atual conjuntura política:

Trecho de *Democracia em Vertigem*<sup>2</sup>:

Brasília, 2016. Imagens aéreas da Praça dos Três Poderes. Noite. Destacam-se as formas do Congresso Nacional iluminado.

PETRA (*narração*)

Para mim, a cara do Brasil mudou na noite dessa votação. A minha cara. A cara desse Congresso.

Dentro do prédio, parlamentares aglomerados carregam placas com seus posicionamentos a respeito do processo de *impeachment* da Presidenta Dilma Rousseff, a ser votado nessa noite. O capitão reformado do Exército, deputado federal pelo Rio de Janeiro e pré-candidato à presidência, acena e canta contra a chefe do Executivo. Com seus apoiadores, faz armas com as mãos e amassa um boneco vestido de presidiário enquanto seu voto na tribuna da Câmara é anunciado.

DEPUTADO

Perderam em 64. Perderam agora em 2016. Contra o comunismo...

PETRA (*narração*)

Aqui, ele exalta o torturador e assassino mais infame da ditadura.

DEPUTADO

... pela memória do coronel Carlos Alberto Brilhante Ustra, o pavor de Dilma Rousseff.

Seu filho, deputado por São Paulo, repete o discurso às suas costas. Parte dos presentes vai a declaração.

*Figura 1: Fotogramas de Democracia em Vertigem*



<sup>1</sup> Ver PALLOTTINI, Renata. *Dramaturgia de televisão*. São Paulo: Perspectiva, 2012, p.202.

<sup>2</sup> Roteiro e direção: Petra Costa. Brasil/ EUA: Busca Vida Filmes, 2019. Todas as descrições de cena apresentadas são adaptações nossas e as imagens são capturas de tela.

Trecho de *Os Dias Eram Assim*<sup>3</sup>:

Rio de Janeiro, 1984. Salão de eventos do Clube Dos Patriotas. Dia. Militares e políticos reúnem-se em cerimônia de homenagem ao delegado Olavo Amaral, condecorado com a Medalha de Defensor da Paz. Esposa e filho não sabem da atuação dele como torturador durante o governo militar, mas orgulham-se do seu patriotismo. A amante e o filho dela, ao contrário, conhecem sua relação com a repressão e a apoiam, enquanto a nora está absolutamente desconfortável. Cátia e Gustavo, que foram vítimas de perseguição pelo homenageado nos anos 1970, entram no salão como jornalistas e disfarçam-se entre as personalidades convidadas. Posiciona-se no palco um oficial, que inicia a cerimônia.

OFICIAL

Se quisermos resumir as qualidades do grande brasileiro Olavo Amaral em uma só palavra, essa palavra certamente será patriota. Receba, merecidamente, o seu reconhecimento.

Os presentes aplaudem. Amaral sobe ao palco e recebe a medalha; posiciona-se no púlpito para discursar. Quando começa o agradecimento, o delegado é interrompido por um longo apito. Os convidados viram-se para o fundo do salão e veem a origem do ruído. Gustavo, do balcão, estende uma faixa com os dizeres “QUEM TORTURA NÃO MERECE MEDALHA”.

GUSTAVO

Torturador! Abaixo a ditadura! Torturador! Abaixo a ditadura!

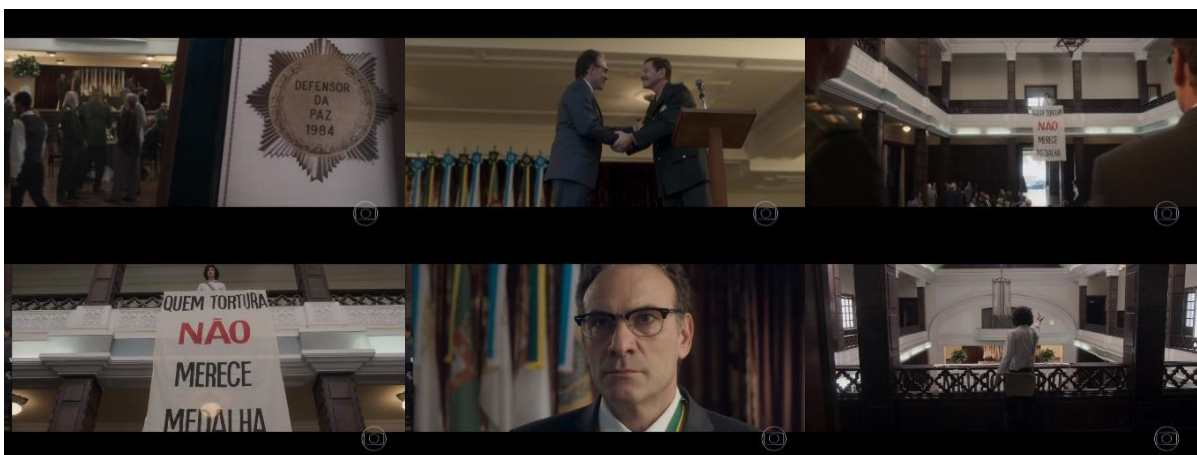
A plateia reage, incomodada com o protesto. Gustavo mostra o dedo do meio para Amaral e joga panfletos sobre as mesas do salão.

GUSTAVO

Homenagem para você, torturador. Torturador! Patriota de porão dos anos de chumbo! Assassino!

Do palco, Amaral decreta a prisão de Gustavo. Silêncio. Entra a faixa “Podres Poderes”, de Caetano Veloso. Fim do capítulo.

*Figura 2: Fotogramas de Os Dias Eram Assim*



Nas duas cenas destacadas está presente a exaltação de algozes do período da ditadura civil-militar brasileira, conhecidos violadores de direitos humanos fundamentais, por

<sup>3</sup> Roteiro de Angela Chaves e Alessandra Poggi. Direção artística: Carlos Araújo. Rio de Janeiro: Central Globo de Produção, 2017.

personagens representadas em oposição aos processos democráticos e de libertação específicos a cada narrativa. A equipe do documentário de Petra Costa registra tal declaração em 17 de abril de 2016, exatamente um ano antes da “supersérie” de ficção estreiar na Rede Globo de Televisão. Eliminadas as possibilidades de coincidência entre essas datas, a não-neutralidade afeta as esferas de recepção e a consequente elaboração de debates em torno da memória histórica acessada por elas – e é com foco na recepção que se propõe a análise crítica a seguir. Inspirado por esse arbitrário processo de *impeachment* e as ações subsequentes, este estudo destaca a relação entre a memória recente de governos autoritários e sua representação contemporânea no confronto entre três obras audiovisuais: em ordem de lançamento, a minissérie *Hilda Furacão*, o longa metragem chileno *No* e a já citada *Os Dias Eram Assim*.

Adaptação de Gloria Perez do livro homônimo do jornalista Roberto Drummond, a minissérie de 1998 é ambientada nas Minas Gerais de 1960 e retrata a jovem socialite Hilda Gualtieri Müller em sua passagem pelo Maravilhoso Hotel, onde adota o título de Furacão. Apaixonada pelo frei Malthus, seu relacionamento impossível é atravessado por especuladores imobiliários, militantes do Partido Comunista, membros da Igreja Católica, frequentadores e moradoras da Zona Boêmia, as beatas da alta classe e “o pessoal do Minas Tênis”<sup>4</sup>; de Belo Horizonte à fictícia Santana dos Ferros, a prostituta com ares de princesa vê-se em meio aos costumes de uma sociedade às vésperas do golpe civil-militar de 1964. A história do desencontro dos amantes, “de uma geração e seu sonho”<sup>5</sup> suscitou várias suposições sobre as personagens retratadas, a semelhança com personalidades reais e seus destinos fugindo aos limites da fantasia. Exibida em 32 episódios pela Globo em meio à crise artístico-cultural decorrente dos anos de censura institucional e das mudanças do cenário audiovisual (resultantes do fechamento da Embrafilme em 1990), *Hilda Furacão* revisita um passado muito recente de instabilidade democrática.

Em outro registro, o filme de 2012, dirigido por Pablo Larraín e inspirado em peça teatral inédita, acompanha o publicitário René Saavedra na realização das campanhas para o plebiscito chileno de 1988 a respeito da continuidade do general Augusto Pinochet no governo, ao qual ascendeu pelo golpe militar de 1973 contra o presidente socialista Salvador Allende. O protagonista tem um relacionamento conturbado com uma militante pró-democracia, mãe de seu filho, e, pela experiência de exílio vivida com seu próprio pai, abre mão de seu estado de

---

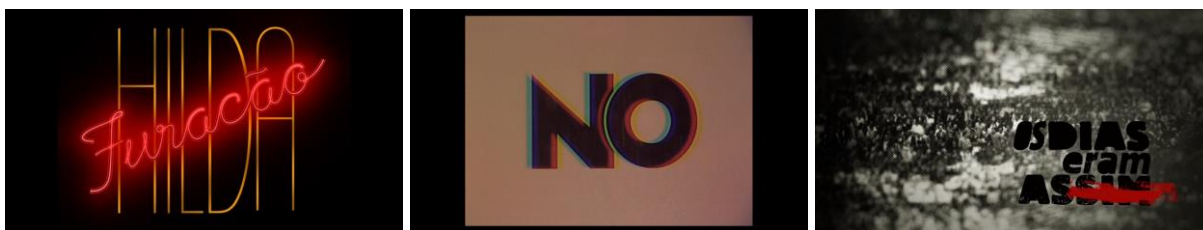
<sup>4</sup> Como Hilda refere-se a quem frequenta o clube da alta sociedade mineira, onde fermenta grande parte de suas angústias.

<sup>5</sup> Nas palavras de Gloria Perez, em entrevista que compõe o DVD da minissérie.

alienação voluntária para compor a campanha de oposição – o não (*NO*, do título) ao governo. Utilizando técnicas de propaganda pouco ortodoxas em relação ao clima político do período, produz conteúdos que subvertem a aparente negativa do voto, associando democracia a perspectivas de alegria, liberdade e futuro. As peças publicitárias envolvem, nos bastidores, situações do terror institucional que rondou o fim da ditadura, explorando a influência da televisão sobre a população e a necessidade de recuperação de memórias sobre o tema.

Por último, em um modelo inédito de 88 capítulos na faixa das 23h, *Os Dias Eram Assim* retrata diferentes níveis de relacionamento afetados pela ditadura no Brasil – em especial, o do casal Alice e Renato, separado pela oposição política escancarada entre as famílias (empreiteiros apoiadores do governo e intelectuais progressistas, respectivamente). A obra, situada no Rio de Janeiro das décadas de 1970 e 1980, trabalha conflitos simultaneamente atuais e do período histórico – como o “circo midiático” acerca da Copa do Mundo de futebol e as homenagens a agentes da repressão, como já mencionado. As vidas dos amantes são atravessadas por censura institucional, violência do Estado, exílio, corrupção, crises econômicas e de costumes, propondo que a audiência retome os debates sobre a história recente do país a partir da ficção. Foi uma das primeiras produções da emissora a ter página própria no *Instagram*, por meio da qual compartilhava momentos da narrativa e acompanhava as opiniões do público.

Figura 3: Cartela de título das obras citadas



Dispostos os três objetos de análise, buscaremos entender a problemática da representação desses regimes de exceção que se consolidaram na América Latina. Por repercutirem até hoje nas esferas de poder tanto do Brasil quanto do Chile, a opção por revisitar tais momentos históricos permitiria a cada espectadora um entendimento particular do tempo – trabalhar a noção do contemporâneo em fluxo permanente com o passado cronológico, importante elemento de transformação do presente. Giorgio Agamben desenvolve no ensaio “O que é o contemporâneo?” a ideia de que o anacronismo, justamente por estar em dissociação, permite uma maior apreensão do tempo – simultaneamente adere a ele e se afasta, definida

como uma relação singular com o próprio tempo<sup>6</sup>. A singularidade é uma reação ativa, a habilidade de neutralizar os clarões a ponto de ver o obscuro inseparável; o presente encontra-se fraturado porque, assim como a luz das estrelas, não pode nos alcançar, e cabe ao contemporâneo o lugar da fratura: “é como se aquela invisível luz (...) projetasse a sua sombra sobre o passado, e este, tocado por esse facho de sombra, adquirisse a capacidade de responder às trevas do agora”<sup>7</sup>.

No Brasil, as artes sofreram inovações sucessivas durante os períodos de recrudescimento autoritário, em grande parte motivadas pelo exercício arbitrário do poder e pela instituição de mecanismos oficiais de censura. Uma certa “constelação de experiências”, decorrente de tensões políticas, repercute e é reinterpretada no cenário cultural contemporâneo<sup>8</sup>, não só pelo âmbito temático, mas também pelas estratégias discursivas. Vale ratificar que a prática de censura não constitui matéria criativa benéfica, que impossibilidades de expressão não deveriam alimentar a produção nacional; as estratégias encontradas para ultrapassar as imposições discursivas, no entanto, merecem ser valorizadas como uma possibilidade de enfrentamento e superação. O papel do contemporâneo, em espaço de quebra, é relacionar elementos significativos do tempo, aquilo que, artisticamente, ocorreu por meio de alegorias. A esse respeito, soma-se a investigação de como as obras poderiam atuar como alegorias da atualidade e da contemporaneidade, dado que

(...) a alegoria está aberta à mudança, à variação e à incompletude do sentido. Ela se volta para o tempo histórico e para as marcas do tempo, presentes na ruína. A alegoria não concebe, portanto, um sentido predeterminado e totalizante. Sua forma será a justaposição ou o acúmulo de fragmentos que, articulados, compõem uma nova visão, ainda sujeita à transformação histórica e ao envelhecimento.<sup>9</sup>

A arte se realiza em torno do que constitui nossa humanidade: enquanto o jornalismo nos permite conhecer a temporalidade<sup>10</sup>, a produção artística em torno de fatos históricos se consolida no compromisso com o sensível, com a forma como apreendemos o tempo. Ora,

---

<sup>6</sup> Ver AGAMBEN, Giorgio. “O que é o contemporâneo?” in *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Chapecó: Argos, 2009, p.59.

<sup>7</sup> *Ibidem*, p.72.

<sup>8</sup> Ver XAVIER, Ismail. *Alegorias do subdesenvolvimento: Cinema Novo, Tropicalismo, Cinema Marginal*. São Paulo: Cosac Naify, 2013, p.3.

<sup>9</sup> MAGRI, Milena Mulatti. *A Ficção na Pós-Ditadura: Caio Fernando Abreu, Bernardo Carvalho, Milton Hatoum*. São Paulo: Editora Unifesp, 2019, p.172.

<sup>10</sup> Ver CARVALHO, Alessandra. “Contando a história da ditadura civil-militar: grande imprensa e a construção da memória no Brasil democrático”. QUADRAT, Samantha Viz; ROLLEMBERG, Denise (orgs.). *História e memória das ditaduras do século XX*. Rio de Janeiro: FGV, 2015, p.395.

havendo uma parcela da sociedade que confere ao trauma coletivo do período ditatorial o estatuto de evento circunscrito ao passado<sup>11</sup>, cabe à arte reativar – o que, segundo a filósofa Isabelle Stengers, é *colocar-se em risco*<sup>12</sup>; é através da representação que nos arriscamos e podemos entender nosso tempo em relação à trajetória passada, como sugere Agamben. Na acepção original do termo grego, *drama é ação*; a forma dramática é, portanto, uma sequência de ações executadas por personagens no tempo “real” – aquele em que a narrativa acontece. O drama moderno, como expresso por Peter Szondi, desenvolve-se na esfera do “entre”<sup>13</sup>, na relação entre os elementos do texto, entre forma e conteúdo. A forma dramática, em virtude de suas crises e fraturas, serve ao propósito de investigação próprio do contemporâneo – uma reflexão ativa e sensível que interpola momentos históricos.

Compreender como o trauma social é lido e transposto da memória de um passado histórico recente para a cultura televisiva contemporânea, a serviço de um rememorar ativo e urgente, também é matéria de estudo. A televisão brasileira atual está “fortemente marcada pela ditadura militar”<sup>14</sup> e não é vista com bons olhos por boa parte da academia – os estudos especializados são engajados na crítica ao apagamento de uma cultura nacional-popular e entendem os formatos de teleficção, mesmo aqueles potencialmente mais subversivos, como tendo muito menos impacto do que as medidas de jornalistas ao apoiar o regime. É limitante identificar uma produção tão diversificada como um esforço em vão, ao mesmo tempo em que não devem ser ignoradas as intenções dos governos na integração do país pelas emissoras e afiliadas, o que fará da complexidade dessas manifestações um elemento determinante para apurar as obras em relação às várias acepções de qualidade infundidas à *telinha*.

No desenvolvimento das pesquisas para este trabalho, os chamados “anos de chumbo” não foram tratados como instrumento de inspiração positiva nem foram ignoradas as estratégias de terror dos governos civil-militares para romper direitos civis. As obras referentes ao período carregam, na impossibilidade do dizer<sup>15</sup>, grandes dificuldades de expressão (seja por censura institucional, seja pelo trauma sensível). Essa intenção de interpretar a sociedade em que nos inserimos no fluxo entre a origem e a atualidade apareceu como tema da redação no exame

---

<sup>11</sup> Ver MAGRI, Milena Mulatti. *Op. cit.*, p.17.

<sup>12</sup> STENGERS, Isabelle. "Reativar o animismo" in *Caderno de leituras* nº 62, 2017, p.13.

<sup>13</sup> SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno (1880-1950)*. São Paulo: Cosac Naify, 2011, p.24.

<sup>14</sup> LEAL FILHO, Laurindo. “40 anos depois, a TV brasileira ainda guarda as marcas da ditadura”. SIMIS, Anita (org.). *Cinema e televisão durante a ditadura militar: depoimentos e reflexões*. São Paulo: Cultura Acadêmica Araraquara: Laboratório Editorial FLC/UNESP, 2005, p.95.

<sup>15</sup> Ver MAGRI, Milena Mulatti. *Op. cit.*, p.175.

vestibular de 2019. A FUVEST trouxe como proposta “De que maneira o passado contribui para a compreensão do presente?”, cuja coletânea apresentava uma tese de Walter Benjamin: “Articular historicamente o passado não significa conhecê-lo ‘como ele de fato foi’. Significa apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja no momento de um perigo.”<sup>16</sup>. A prova, elaborada durante os preparativos da última eleição presidencial, não se afasta do que se tornou tema principal da campanha: a memória da ditadura civil-militar brasileira. Se, por um lado, havia uma linha de reparação histórica das vítimas (e estende-se à noção de vítima a nação como um todo, dada a existência de um Estado que censura, tortura e mata violentamente todo um país), que cobrava da máquina pública uma mudança de postura, o outro lado sugeria uma releitura do período – não mais um golpe, mas uma “revolução” que teria impedido a “ascensão comunista”. Percebe-se que este debate não está esgotado e o audiovisual ocupa um importante posto na difusão de discursos e posicionamentos.

---

<sup>16</sup> BENJAMIN, Walter. *Sobre o conceito de história*. 1940. O trecho faz parte da coletânea da redação.

## Capítulo 1: O amor também é uma religião - as paixões em *Hilda Furacão*<sup>17</sup>

Em 1998, os televisores do país testemunharam um mistério: qual seria o paradeiro de Hilda Furacão, a mulher que chocou as Minas Gerais da década de 1960? No papel-título da minissérie, a criação do jornalista Roberto Drummond, lapidada pela roteirista Gloria Perez, fez do misto de ficção e realidade a melhor produção de teledramaturgia do ano<sup>18</sup>. Não se trata, apenas, do amor impossível entre uma prostituta e um frei<sup>19</sup>, mas do contexto social em que mulheres e homens participaram da ascensão autoritária de 1964, justificado pela “defesa da moral e dos bons costumes” capaz de barrar um “levante comunista”. São as paixões política e romântica que nos movem na análise a seguir.

Belo Horizonte, 1961. Interior da casa de Madame Janete. Noite. Hilda, debruçada sobre a mesa de trabalho da cartomante, observa, ansiosa, o embaralhar das cartas.

HILDA

O que eu quero saber, Madame Janete, é se vou encontrar um homem bom *pra* se casar comigo... e que não seja aquele Santo!

Hilda ainda está abalada com a rejeição do “Santo” Malthus, o que intriga a cartomante. Madame Janete pede que ela divida o baralho e distribui as cartas sobre a mesa enquanto fala, o tom desprezioso apesar da angústia da cliente.

MADAME JANETE

Menina, eu *tô* que não paro mais dentro de casa. Esses políticos não me largam! É cada semana num estado diferente. *Tá* todo mundo apavorado com o Jânio Quadros... Até o Lacerda se voltou contra ele. Lacerda que *pra* ele era Deus no céu e Jânio na terra! Você sabia que eu conheci o Jânio quando ele ainda era professor? Você sabia que ele era professor? Professor de português. Por isso que ele fala assim, tão perfeito...

HILDA

O que *que* a senhora *tá* vendo?

MADAME JANETE

Aquilo é inteligente que só ele. Tem nada de relaxado, não. Aquele paletó mal ajambrado, sanduíche de mortadela, é tudo coisa de comício. Vê se você viu mais ele comendo sanduíche de mortadela?

---

<sup>17</sup> Roteiro de Gloria Perez, baseado no livro de Roberto Drummond. Direção: Wolf Maya, Maurício Farias e Luciano Sabino. Direção geral: Wolf Maya. Rio de Janeiro: Central Globo de Produção, 1998.

<sup>18</sup> Prêmio concedido pela APCA (Associação Paulista de Críticos de Arte), na categoria melhor produção de dramaturgia na TV em 1998. Coluna “Bastidores” do site Teledramaturgia. Disponível em: <http://teledramaturgia.com.br/hilda-furacao/>. Acesso em junho de 2020.

<sup>19</sup> Em relação aos cargos eclesiásticos, existe uma imprecisão no uso do termo “frei” como substantivo isolado, sem o nome do clérigo. Para evitar repetições o longo do texto, no entanto, o título será usado para referir-se a Malthus, assim como a alcunha de Santo, da mesma forma como foi empregado na minissérie.

HILDA

Madame Janete, eu vou encontrar quem eu *tô* procurando?

MADAME JANETE

Espera, vou tirar mais uma carta aqui... A coisa *tá* fervendo em Brasília! O Lacerda botou a boca no mundo porque largaram as malas dele na porta do Palácio da Alvorada. Foi *pra* lá achando que ia se hospedar *lá*, você vê... Você não viu comentarem isso, não? Os jornais estão chamando “o caso da mala”!

HILDA

Estou com tanto problema, nem leio essas coisas de política...

MADAME JANETE

É, mas devia prestar atenção... porque mesmo quando uma pessoa não se ocupa da política, a política se ocupa da pessoa. Nem sei por que *tô* te falando isso. (*o tom de voz torna-se grave*) Mandaram te dizer.

HILDA

Quem?

MADAME JANETE

Não sei, falaram aqui (*indica uma aura em torno de si*) que era *pra* dizer. Eu não me preocupo comigo porque, *pra* mim, o barco pode ir pra qualquer lugar, eu tenho cliente em tudo que é partido e vou estar sempre por cima. Eu falo sempre *pros* meus clientes: minhas cartas não têm partido. Aviso logo porque, se deixar, eles escravizam você, querem deixar você ali, só jogando *pra* eles.

HILDA

Madame Janete, o que foi que saiu?

MADAME JANETE

(*Atordoada*) Névoa, uma névoa muito grande, muita gente correndo e gritando... E você ali! Engraçado, é a segunda vez que, quando chega nesse ponto, o jogo se tranca. Bom, nem tudo é permitido que a gente veja antes, não é? Tem um pedaço do futuro que só a Deus pertence.

HILDA

Mas então eu não vou achar um homem *pra* se casar comigo?

MADAME JANETE

Até mais de um. Se você quiser, você casa! Mas antes tem que passar por esse dia, o do nevoeiro. (*apontando carta*)

HILDA

Então eu ainda vou ser feliz, como a senhora me disse?

MADAME JANETE

Bom, é o que eu digo sempre, não é? O que Deus risca, ninguém rabisca.

Hilda fica pensativa com a afirmação da cartomante. Fim da sequência.

Figura 4: Fotogramas da consulta de Hilda Furacão com Madame Janete



Essa passagem é o quarto encontro da protagonista (Ana Paula Arósio) com Madame Janete (Arlete Salles), cartomante conhecida por sua intimidade com os políticos do período – nem mesmo Juscelino Kubitschek deliberava sem seus conselhos, diziam os boatos. Quando da primeira visita, a moça ainda era Hilda Gualtieri Müller, frequentadora das altas rodas mineiras e de casamento marcado. Recebeu das cartas o recado: para chegar à verdadeira felicidade, sofreria muito – como a Gata Borracheira, deixaria de ser princesa até que o homem certo encontrasse seu sapato perdido, “trazendo o sol e levando as trevas”; vestida de noiva, chega à zona boêmia belo-horizontina, acolhida pelo baixo meretrício e deserdada pela família. Em meio à depravação moral, a agora Hilda Furacão ocupa as manchetes e notícias de rádio.

Ao narrador, o jovem Roberto (Danton Mello), coube a tarefa de cobrir a história da musa erótica para o jornal; foi o primeiro dos “3 mosqueteiros de Santana dos Ferros” a encontrar-se com Hilda e dividir seus anseios revolucionários. Além do anjo de asas tortas<sup>20</sup>, começavam suas vidas na “cidade grande” Aramel, o Belo (Thiago Lacerda), e o Santo Malthus (Rodrigo Santoro). Deixavam para trás uma criação religiosa rígida e as pressões familiares para alcançar a fama e o primeiro milagre: o aspirante a artista envolve-se com aliciamento de mulheres para o infame capitalista Tônico Mendes (Stênio Garcia), enquanto o clérigo, com o auxílio do Padre Nelson (Paulo Autran), busca respostas divinas. Os três amigos, cada um à sua maneira, sonham em ser heróis de um novo Brasil e interagem com os grupos sociais mais

<sup>20</sup> A narração de Roberto, na introdução de sua personagem, o define como “anjinho de asas tortas”. Na primeira estrofe de “Poema de sete faces”, de Carlos Drummond de Andrade, lê-se: “Quando nasci, um anjo torto/ desses que vivem na sombra/ disse: Vai, Carlos! ser *gauche* na vida.”. A obra e o poeta não são diretamente citados na produção, porém, é difícil não relacionar – principalmente se lembrarmos da militância comunista, da origem mineira e do sobrenome (que não representa parentesco próximo). Acredito não ser uma coincidência, visto que Glória Perez escancara a presença de referências literárias em seu trabalho.

diversos; refletem os valores da família interiorana, das beatas metropolitanas, das moradoras da “zona”, dos partidos políticos.

É a partir desses núcleos que se desenvolve a temática da crítica de costumes. A minissérie, como uma mini novela cujos acontecimentos fecham-se naquela história<sup>21</sup>, obedece à seguinte noção desenvolvida por Esther Hamburger:

A oposição entre o Brasil “tradicional” e o Brasil “moderno” que mobilizou a militância política e cultural brasileira nas décadas de 1950-60 está difundida nas novelas do período 1970-90. A liberalização dos costumes advinda da “modernização” oferece o material básico para as diversas tramas que alimentam o desenrolar repetitivo do seriado.<sup>22</sup>

Em *Hilda Furacão*, a tradicional família mineira age em função de suas próprias mentiras (como exemplificado pela fala de Loló Ventura, personagem de Eva Todor, ao esconder da sociedade a gravidez da neta ainda solteira: “Quando se estabelece uma verdade, a primeira regra é acreditar nela”); seus herdeiros, de modo geral, idealizam tanto a subversão de padrões já inadequados aos novos tempos, inaugurados pelo conterrâneo JK com a construção de Brasília e a industrialização acelerada, quanto a revolução política através da juventude comunista. A discussão moral, encabeçada pelos vereadores de todos os espectros políticos, mistura-se à população da zona boêmia em seus conflitos pela sobrevivência: as mesas dos bares servem de palanque das votações da Câmara, a pista do Montanhês *Dancing* dá ouvidos a sonhos e angústias das classes baixas, os corredores do Maravilhoso Hotel escancaram a hipocrisia em torno das relações íntimas.

Essa noção da trama narrativa como um tecido<sup>23</sup> em que as personagens estão invariavelmente entrecruzadas corresponde à proposta do livro de 1991, um romance das memórias do autor em meio à efervescência da capital de Minas. Evidenciando a perspectiva de narrativa de testemunho, a adaptação para televisão adotou a figura do narrador em voz *over* nas passagens das quais Roberto participara – é essencialmente sua militância na União da Juventude Comunista (UJC) e pelo Partido Comunista que intersecciona a vida íntima e as mobilizações públicas. A obra, no entanto, é intitulada em referência à investigação em curso (as razões de Hilda para tornar-se prostituta), de modo que rompe com o recurso da narração

---

<sup>21</sup> Ver PALLOTTINI, Renata. *Op. cit.*, p.48.

<sup>22</sup> HAMBURGER, Esther. *O Brasil antenado. A sociedade das Novelas*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005, p. 100.

<sup>23</sup> Ver CALEGARI, Lizandro Carlos. “Do social ao estético: notas sobre *Hilda Furacão*, de Roberto Drummond” in *Revista Letras* nº 38 (“Literatura e revolução”), junho de 2009, p.103.

ao adotar a “onisciência” da câmera nas situações a que o jornalista não teria acesso. Tomemos como exemplo o parágrafo inicial do livro:

Na época dos acontecimentos que tanto deram o que falar envolvendo Hilda Furacão, eu trabalhava como repórter na *Folha de Minas* numa Belo Horizonte que cheirava a jasmim e ao gás lacrimogênio que a polícia jogava nos estudantes e que acabava sendo o perfume daqueles dias. Eu era um rapaz magro, fumava *se-me-dão*, sofria de três ou quatro doenças imaginárias, estava fichado no Dops e acreditava que ainda ia ter minha Sierra Maestra.<sup>24</sup>

Dada a necessidade, no contexto televisivo, de despertar empatia quase imediata – caso contrário, muda-se de canal no apertar de um botão –, a estrutura de apresentação do livro não seria suficiente; o primeiro episódio foi, essencialmente, uma criação da autora, baseada nas pontuações literárias sobre o cenário cultural em que os quatro jovens se inserem e estão fadados a colidir. Inicia-se com uma procissão em homenagem a Santana dos Ferros, padroeira da cidade em que Malthus, Aramel e Roberto foram criados; Ela é a referência fundamental à criação dos meninos por um grupo de mulheres cuja moralidade é determinada pelas condutas que Padre Nelson impõe ao *rebanho*. Educados sob a ótica católica pré-Concílio do Vaticano (responsável por adequar a Igreja Católica ao contexto bipolar de outrora), os três representam vícios e virtudes primordiais que, na vivência em Belo Horizonte, adquirem maiores complexidades.

Pouco depois, somos levadas a um evento no Minas Tênis Clube, onde manifesta-se a primeira grande diferença entre Malthus e os outros: o jovem frei recusa-se a participar da missa dançante, onde mulheres desfilam de maiô sob o pretexto de competir pelo título de *miss*. É ali seu primeiro desencontro com o alegado Santo, em que Hilda, angelical e sedutora, consagra-se Miss Verão e aceita o pedido de namoro do promissor Juca, rapidamente convertido em noivado. A jovem, disposta a amar “os deserdados do mundo” (mas comprometida com um dos privilegiados), é retratada em desconformidade com seu círculo, alvo de fofocas por conta do suicídio de seu ex-namorado e insatisfeita com as regras de convivência a que deve obedecer. Busca na mesa de Madame Janete alguma forma de aliviar o desconforto que a proximidade do casamento causa, mas não consegue se expressar; é Malthus quem, visto em *plongée* de dentro do convento (perspectiva do crucifixo na parede e, por extensão, de Jesus), responde sinceramente às perguntas do baralho – sente medo, sente um vazio existencial, não entende sua missão no mundo. A cartomante afirma à moça que a felicidade não está na relação de

---

<sup>24</sup> DRUMMOND, Roberto. *Hilda Furacão*. São Paulo: Geração Editorial, 2009, p.13.

aparências a que se submete e proclama o emblemático "Ninguém foge do seu destino: o que Deus risca, ninguém rabisca", ratificada pelo frei com o sino da igreja. Enquanto o religioso busca refúgio no canto das crianças, a personagem de Ana Paula Arósio ruma ao conflito principal da história e, ao som da *Ave Maria*<sup>25</sup> entoada pelo coral dominicano, encontra entre as “Madalenas” um espaço para cumprir sua penitência.

A divisão política, então, se fortalece no partidarismo em torno da Furacão<sup>26</sup>, agora instalada no centro da cidade de Belo Horizonte. Os conservadores são pressionados pelas mulheres em defesa da moral e dos bons costumes, escandalizadas com o “fruto podre” que saíra de sua vizinhança; lideradas por Lucianara Mendes (Cininha de Paula) e Loló, junto ao marido Ventura (Rogério Cardoso) e ao vereador e padre Cyr (Luís Mello), condenam a repercussão midiática. Os grupos marginalizados, no entanto, gostam da “princesa da rua Guaicurus”, da forma como ela se importa com suas condições de vida – destacam-se Maria do Socorro ou “Tomba Homem” (Rosi Campos), Leonor (Paloma Duarte) e Cintura Fina (Matheus Nachtergaele), representando, respectivamente, a trabalhadora braçal, a prostituta e o homossexual<sup>27</sup>. A militância de esquerda, com as ressalvas da “moral comunista”, entende a zona boêmia como em situação de vulnerabilidade, o que coloca o vereador Orlando Bonfim (Chico Diaz) como porta-voz de medidas sociais – e alia-se a ele o grupo de estudos marxistas do qual Roberto/ Camarada Lima participa com Camarada Zico (Daniel Boaventura) e a espiã Rosa (Elaine Mickely), entre outras.

Importante lembrar que as produções televisivas da década de 1990 atendem às demandas de uma população que retorna à democracia em meio a crises de ordem econômica, política e cultural. A Globo inaugura com os *Anos Rebeldes*<sup>28</sup> de Gilberto Braga, em 1992, uma dramaturgia que retoma o período da ditadura civil-militar. Já não mais sob o jugo da censura oficial, que forçava uma abordagem indireta, a minissérie fazia referências factuais aos movimentos de resistência e repressão e à aplicação da Lei da Anistia (1979), tendo o grupo de protagonistas como veículo do debate. Afirma-se, até, que a inspiração para as manifestações

---

<sup>25</sup>A execução da *Ave Maria* de Gounod foi prevista em roteiro, segundo depoimento de Gloria Perez no vídeo “Memória Globo: webdoc da minissérie Hilda Furacão (1998)”. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=I8NT9EaxmIQ>. Acesso em junho de 2020.

<sup>26</sup> Título espontaneamente atribuído por Cintura Fina e incorporado pelas publicações da época.

<sup>27</sup> Prostitutas como Leonor ganham comissão por danças no Montanhês e são “exclusivas” do Maravilhoso Hotel, enquanto Maria Tomba Homem se prostitui na rua para complementar a renda insuficiente do trabalho de Maria do Socorro com descarga de sacas. Cintura Fina é travesti e seu temperamento é incisivo e violento com os parceiros que escolhe a cada noite.

<sup>28</sup> Roteiro de Gilberto Braga e Sérgio Marques. Direção de Dennis Carvalho. Rio de Janeiro: Central Globo de Produção, 1992.

de “caras pintadas”, quando do processo de *impeachment* do presidente Fernando Collor de Mello, teria sido decorrência da mobilização estudantil exibida pela obra. O debate de conjuntura já não é mais exclusividade dos telejornais<sup>29</sup>, principalmente a partir do fechamento da Embrafilme e do silenciamento brusco do cinema brasileiro; a rede do *plim-plim*, mesmo submetida a pressões industriais, inclui nos formatos seriados uma possibilidade de compreender seu tempo em particularizações, em recortes de interesse narrativo, como sintetiza Hamburger:

Ao misturar convenções da ficção com convenções da notícia, as novelas foram fazendo referências a repertórios nacionais e, inadvertidamente, se estabeleceram como repertório compartilhado, espaço virtual promíscuo, cuja verossimilhança depende da apropriação e elaboração de elementos do cotidiano – uma convenção inaugurada nos folhetins do século XIX. Esse repertório compartilhado é fruto também da agenda ideológica dos profissionais que fizeram o gênero. Em sua busca pelo imediato, as novelas se oferecem como conexão entre o domínio privado da vida doméstica e o domínio público da política, forjando um peculiar senso de comunidade nacional.<sup>30</sup>

Na obra, Luís Mello valoriza o resgate dos costumes, dos movimentos estudantis e da repressão no período abordado<sup>31</sup>, importante para o trabalho de preparação de um elenco que mescla figuras antológicas das artes a rostos praticamente desconhecidos do grande público. A aposta do diretor geral, Wolf Maia, em uma fotografia menos mecânica com o uso de *steady cam* torna a imagem mais ágil e fluida em relação à encenação naturalista, enquanto o jogo de campo e contracampo, praticamente hegemônico na montagem de TV, conserva uma linguagem familiar. A roteirista define sua adaptação como “a história do desencontro: do desencontro entre um homem e uma mulher, do desencontro entre uma geração e seu sonho”<sup>32</sup>. Essa afirmação tira da obra a rigidez de uma precisão histórica como a de Braga, e convida a audiência a experienciar uma fantasia; é no âmbito dos contos de fadas que aceitamos um sapato perdido determinando uma paixão, mas não o materialismo dialético subordinado a um “felizes para sempre”.

São necessários cinco episódios para que Malthus e Hilda vejam-se pela primeira vez, criando no público a ansiedade pelo que Loló chama de “embate entre o pecado e a virtude, o

---

<sup>29</sup> Por conta do objeto de estudo ser audiovisual, restringi a esfera cultural a manifestações de televisão e cinema; no entanto, por trabalhar com teatro, reconheço que o debate de conjuntura nunca deixou os palcos, dado que a “arte da presença” não pode se furtar à influência do contexto.

<sup>30</sup> HAMBURGER, Esther. *Op. cit.*, p.118.

<sup>31</sup> Ver depoimento do ator no conteúdo extra do DVD.

<sup>32</sup> Depoimento de Glória Perez no conteúdo extra do DVD.

Santo Malthus contra a força maligna de Hilda Furacão”. Até a noite do encontro, suas cenas são exibidas em montagens paralelas – ela é cercada por homens e desejos sexuais, ele é rodeado por beatas e desejos de salvação<sup>33</sup>, mas também como jovens que compartilham da mesma incerteza e insegurança quanto a seus destinos. O mesmo grupo que abandona a família Müller pelas maledicências que a convivência poderia gerar é cabo eleitoral, em nome da moralidade, do projeto do padre vereador pela Cidade das Camélias, que pretende tirar o baixo meretrício do centro de Belo Horizonte; não há propostas de reinserção (ou de recuperação, pelos valores da Igreja) da população boêmia, mas a ânsia por tirar essas pessoas de sua vista. As beatas chegam a Malthus por conta de sua fama e alimentam a vaidade dele com a promessa de realizar um milagre ao expulsar as pecadoras; as respeitáveis donas-de-casa, que passam os dias nos salões de beleza criticando as falhas de suas vizinhas, escondem os casos de adultério e as dificuldades financeiras. Ventura, o chefe de família exemplar, é figura cativa do Montanhês *Dancing*, onde acompanha as apresentações da amante Divinéia (Cláudia Alencar)<sup>34</sup>; não é nas respeitadas mesas do Minas Tênis Clube que ele e Padre Cyr deliberam sobre o cenário político do país, mas nos bares, junto a seu opositor Bonfim e o *bon vivant* Olavo (Mário Lago).

No Maravilhoso Hotel, a convivência é muito diferente. Desde a chegada de Hilda, as mulheres experimentavam uma nova rotina: frequentavam durante os dias o quarto 304, para onde a noiva misteriosa levava seus presentes de casamento e roupas glamourosas (de que dispunha indiscriminadamente), e, à noite, interagem com a fila de homens que fantasiavam com a nova inquilina. Nenhuma das prostitutas vivia uma vida de *glamour* e satisfação<sup>35</sup>, de

---

<sup>33</sup> A sequência sugere a pulsão sexual como essencialmente vital, e situa a histeria religiosa em correspondência a essa inclinação de prazer.

<sup>34</sup> Divinéia é uma personagem complexa porque, apesar de pertencer àquele espaço, recusa a prostituição: afirma que faz performances no *dancing* e apenas recebe presentes de seus admiradores - Ventura e Bonfim são seus relacionamentos fixos. Em algumas passagens, demonstra ressentimento com promessas de amor e estabilidade, sugerindo algum trauma passado. Antes da chegada de Hilda, era a principal referência sobre a alta sociedade; incomoda-se com ela e com as atenções que recebe, mas a rivalidade nunca é correspondida. Para a despedida de Furacão, junta-se a Cintura Fina em um número musical e declara aos jornalistas ter ensinado todos os bons modos da moça.

<sup>35</sup> A prostituição não foi problematizada pela obra, que até romantiza a exploração sexual de mulheres (o que ainda hoje é comum). A personagem Tônico Mendes é um exemplo da ridicularização da experiência feminina: explicitamente explora meninas e mulheres virgens, usando a beleza de Aramel para atraí-las até seu quarto e seus animais exóticos para abusar delas, com o objetivo de ter centenas de herdeiros, validando seu poder masculino. A zona boêmia desperta apenas interesse financeiro, não sexual, o que reforça o afastamento das mulheres em situação de prostituição, pela minissérie, da imagem de exploração sexual. Em uma entrevista com crianças que assistiam a uma das gravações com Rodrigo Santoro, a repórter perguntou a uma menina se ela gostaria de ser Hilda para ser par do galã, ao que ela responde que sim. É ofensiva a forma como incentivamos a sexualização infantil com personagens que “escolhem” se prostituir – exceção em um cenário onde majoritariamente meninas e mulheres entram forçadas. A opinião hegemônica da sociedade patriarcal, em que a mulher “para casar” não exerce sua sexualidade e que o homem procura na rua uma profissional para realização de seus desejos, é corroborada pelo consumo de conteúdo audiovisual pornográfico e por uma indústria que minimiza os danos que

modo que a discussão sobre a transferência da zona boêmia para a periferia gera uma atmosfera de instabilidade preocupante: por um lado, a maior circulação de pessoas com a polêmica aumenta o rendimento econômico; por outro, a possibilidade de deixar o local de costume leva à incerteza de que, ao menos, teriam um lugar para continuar. Hilda assume o papel de, nessa circunstância, defender as pessoas que a acolheram, principalmente por entender as estratégias que seu antigo círculo social pode usar – em suas palavras, “a língua que eles falam eu sei falar desde pequena”. Representando duas peças de um jogo político, o embate entre a salvação e o pecado, o Santo e a Madalena, transparece os interesses de outras personagens, que ganham destaque à medida que o choque se aproxima.

As manchetes de jornal e as chamadas da rádio insuflavam as reações extremadas: “A Igreja declara guerra a Hilda Furacão e lança campanha pela construção da Cidade das Camélias”. O imaginário que se constrói exige uma resposta imagética à altura, baseado na experiência de mundo que as personagens carregam: Hilda enxerga uma igreja de clausura, fechada na imposição de uma vida mentirosa, da qual ela fugiu; Malthus recupera a figura das três Alices de Santana dos Ferros<sup>36</sup>, cobertas de vermelho, para projetar as moradoras da zona. A expectativa natural era uma guerra entre o branco virtuoso e o vermelho transgressor. No entanto, a chegada da brigada cristã para exorcizar a usina do pecado apresenta símbolos contrastantes básicos, mas que se desenvolvem de forma constante ao longo dos mais de vinte capítulos seguintes<sup>37</sup>. Munidos de tochas e crucifixo, a alta sociedade mineira caminha pela rua Guaicurus aos gritos de “Deus, sim! Diabo, não!” – instrução de Padre Cyr às mulheres da Liga pela Defesa da Moral e dos Bons Costumes; com elas, as faixas “Fora Hilda” (sic) e “Pela honra da sociedade mineira”. Jornalistas e deputados progressistas observam a movimentação; a polícia cerca o Maravilhoso Hotel. Acompanhados por uma trilha forte, Roberto e Aramel, mesmo atentos a Malthus, também apresentam parte de seus conflitos nessa noite (a presença de Tônico Mendes, insinuando intimidade com o amigo, incomoda o jornalista). Malthus, em latim, chama o que acredita ser o “espírito do mal” que ocupa o lugar; a música passa a ter um

---

a violência sexual provoca. Ao longo desta análise, prezo pela dignidade de uma população explorada por homens de todas as camadas sociais, mulheres em busca de uma condição mínima de vida – mesmo que ficcional.

<sup>36</sup> Antes de ver Hilda, Malthus confessa a Deus que pensa nela como Alição (Marilena Cury): uma mulher gorda, muito maquiada e decotada – que a audiência reconhece ser muito menos atraente e angelical do que a “princesa do pecado”. As prostitutas Alição, sua filha Alice (Thais Tedesco) e sua neta Alicinha (Yachmin Gazal) são as “iniciadoras sexuais” dos homens de Santana. Padre Nelson proíbe a circulação delas pela cidade, mas usa seu sacristão para entregar agrados, como biscoitos.

<sup>37</sup> Em apenas dois momentos Hilda e Malthus não obedecem ao padrão preto vs. branco, justificados pela ausência de diálogo entre o casal e por serem protagonizados por outras personagens: a sequência da Câmara dos Vereadores e na estreia de Aramel no cinema; ele veste o hábito branco e ela, vestidos azuis.

coro, encorpando os tons graves. Hilda Furacão desce as escadas, vestida de preto, acompanhada pelas outras ocupantes; o frei, em vestes brancas, cruza a corda da polícia e se aproxima, o grande crucifixo em mãos. A música para, restando apenas os sons da chuva que se forma.

A oposição é primária: o sagrado veste branco, o profano veste preto. Hilda confronta Malthus diretamente, deixando-o trêmulo, e o conteúdo do diálogo inverte o *status* das personagens:

HILDA

O que que você tá querendo comigo?

MALTHUS

Eu te esconjuro, Satanás!

HILDA

Quem é o Satanás? Eu? Sou eu o Satanás?

DONA LUCIANARA

Queima essa herege! Queima!

As prostitutas riem com Hilda. As beatas gritam em coro e avançam. Cintura Fina e Maria Tomba Homem reagem e dão alguns passos em direção à multidão, as navalhas erguidas; Hilda impede. Paralelamente, Malthus acena para que as beatas parem. Hilda provoca a multidão.

HILDA

Acabou?

Loló avança, ultrajada, em direção ao padre; Lucianara a segue e Malthus recua.

DONA LOLÓ

Dobre a língua, hein? Sua messalina! Dobre a língua, respeite o Santo!

HILDA

E a senhora respeite a quem a senhora deve favor, porque quando o seu marido *tava* falido, devendo a meio mundo, a senhora sabia ir lá em casa pedir emprestado café, açúcar... Dinheiro, até dinheiro a senhora pediu emprestado e nunca mais pagou, nunca!

Cintura Fina estimula a escadaria a vibrar com a resposta de Hilda.

DONA LOLÓ

Devassa! Desclassificada!

DONA LUCIANARA

Por favor, dona Loló...

HILDA

E a senhora também, dona Lucianara. Quem é a senhora *pra* estar aqui, jogando pedra em mim ou em qualquer outra? Pensa que não sabia o que falavam da senhora lá no Minas Tênis?

DONA LUCIANARA

Só se foi você que me difamou, porque nunca, nunca ninguém levantou nenhuma suspeita contra mim. Eu sou uma mulher casada, uma mulher de respeito, não sou da sua igualha, não!

A escadaria ri enquanto Loló contém a agitação de Lucianara. Recomeçam os gritos de apoio a Hilda.

DONA LOLO

Se você não sabe respeitar as senhoras de sociedade, respeite ao menos os mandamentos de Deus!

HILDA

Que mandamento? Que mandamento? Onde é que *tá* escrito que eu tenho que respeitar o marido das outras? Em que catecismo?

TOMBA HOMEM

Dá-lhe, Hilda Furacão!

Padre Cyr se espanta com Hilda. As beatas começam a rezar. Malthus se aproxima novamente da escadaria, com o crucifixo erguido. Hilda recua enquanto troveja. Silêncio entre os presentes. Hilda e Malthus orbitam-se, como em uma dança.

MALTHUS

Eu te ordeno, Satanás: abandona o corpo dessa pecadora! Liberta a alma dessa mulher que está sob teu jugo! Nós já te reconhecemos! Tu és o demônio disfarçado de Hilda Furacão!

HILDA

Vai exorcizar essa corja que lhe acompanha que elas que estão precisadas disso!

MALTHUS

Deus pode mais que tu! E é Deus que te ordena: *vade retro!* Solta essa alma que é prisioneira de tuas garras. Em nome de Deus!

HILDA

Deus lhe deu procuração *pra* falar em nome Dele?

Hilda afasta o braço de Malthus, deixando a cruz de lado. Olha diretamente para ele, os rostos muito próximos.

MALTHUS

Demônio...

HILDA

Quem é você *pra* falar em nome de Deus? Quem foi que disse que você é Santo? Você não é Santo *pra* mim nem *pra* ninguém aqui dentro!

As beatas observam, pedindo uma reação de Malthus contra Hilda.

HILDA

Foi canonizado por quem? Dona Loló? Dona Lucianara? O pessoal do Minas Tênis?

Em contra *plongée*, vemos um relâmpago cortar o céu sobre suas cabeças e a chuva começar. Malthus celebra.

MALTHUS

Essa chuva é abençoada por Deus! Foi Deus que mandou *pra* lavar os seus pecados e todos os pecados da rua Guaicurus!

HILDA

Que milagre você fez *pra* lhe chamarem de Santo? Que milagre é esse que eu nunca ouvi falar?

MALTHUS

Você vai ser o primeiro! Você!

Malthus encosta o crucifixo na testa de Hilda e, simultaneamente, um raio atinge o prédio vizinho ao hotel, causando uma explosão. A multidão corre, assustada, e separa Hilda de Malthus; a música com coro mistura-se aos sons da chuva. Hilda tropeça na calçada. O segurança Jabuti (Anselmo Vasconcellos), Tomba Homem e Cintura Fina ajudam a levantá-la, mas o sapato é levado pela chuva. Malthus a observa, ao fundo. Enquanto Hilda chora em seu quarto, Malthus recupera o calçado no meio-fio e sai da zona boêmia; sai o coro da trilha. Hilda relembra a previsão de Madame Janete e sai à procura do pé perdido; Tomba Homem tenta impedir, em vão. Malthus chega ao convento e tira o sapato da batina enquanto relampeja à janela.

MALTHUS

Tanto raio, tanto trovão... Parecia que o céu *tava* querendo falar alguma coisa, eu senti. E naquele momento em que ela veio caminhando na minha direção, eu senti que, a partir dali, minha vida tinha mudado. Mas eu não consigo entender o que foi que mudou. Esse sentimento que eu tive... quer dizer que eu fiz o milagre?

Malthus olha para cima à direita, em direção ao crucifixo e para baixo, à esquerda, onde está o sapato de Hilda, esperando a resposta.

MALTHUS

O que eu fiz? Quem venceu, Jesus: eu ou o demônio?

Figura 5: Fotogramas da tentativa de exorcismo de Hilda Furacão por Frei Malthus





A briga é entre instituições e valores muito mais antigos que os 18, 20 anos das protagonistas, e Hilda escancara a hipocrisia de sua antiga classe. Malthus é movido pela vaidade e tem sua santidade posta à prova, o que também atinge o núcleo santanense. As provocações que Furacão dirige ao Santo chegam a Padre Nelson e à mãe, Dona Neném (Zezé Polessa), que se dedicam integralmente à ordenação do jovem e veem uma grande mudança no temperamento dele – como Paulo Autran brilhantemente confessa à Santana, “o amor também é uma religião”. A lembrança da previsão da cartomante sobre o sapato perdido estimulará, em Hilda, a necessidade de chamar a atenção para si (e, assim, desvendar a identidade de seu príncipe

encantado), mas sua postura ofensiva, antes de repercutir sobre a paixão, desencadeia uma caça às bruxas, estimulada por personagens como Padre Cyr e Loló. Desenvolve-se uma nova organização social, de repercussão nacional, em que as mulheres tomam a dianteira em eventos noticiados pela “grande mídia”: não só combatem as prostitutas que “desviam seus maridos da família”, mas também protegem seus filhos e filhas da “infiltração marxista” em universidades e sindicatos, pressionando as assembleias contra a legalização do Partido Comunista<sup>38</sup>. Ainda que estejam majoritariamente amparadas pelo governo, a grande derrota do grupo é exibida no episódio 12, com a votação pela Cidade das Camélias.

Em frente à Câmara dos Vereadores da capital mineira, uma multidão se aglomera: à esquerda, militantes comunistas contrários à especulação imobiliária e ocupantes da Zona Boêmia protestam em nome de sua integridade; à direita, beatas e conservadores carregam cartazes contra Hilda e pedem pela saída do baixo meretrício do centro da cidade. Hilda Furacão e o Santo Malthus despertam reações dos dois lados quando chegam à Câmara<sup>39</sup>, mas ele recusa a investida amistosa dela (ainda assustado com o sentimento que nutre). À frente do Hotel Financial, em montagem paralela, um grupo manifesta-se contra o proprietário Tônico Mendes, que chama a polícia e dispersa a aglomeração sob ameaças. A personalidade representada por Stênio Garcia é a dos reais apoiadores do Golpe de 1964, financiadores da repressão por interesse nas vantagens econômicas; um homem violento e dissimulado, cujo interesse pelo enriquecimento é colocado acima de qualquer possibilidade de justiça social. Durante a plenária, Orlando Bonfim defende a prostituição enquanto ofício e opõe-se ao projeto da Cidade das Camélias, pois obedece a “interesses obscuros e escusos” (a valorização dos imóveis da região); tem documentos que afirmam que a campanha é financiada pelas empresas de Tônico e empreiteiras parceiras; afirma que votar “não” é respeitar o posicionamento popular. Padre Cyr contesta a validade dos papéis de Bonfim com documentos do DOPS (Departamento do Ordem Política e Social, herança de Getúlio Vargas), os quais colocam a reação da oposição como uma mobilização de cunho comunista. Os vereadores devem votar SIM ou NÃO ao projeto de desocupação da Zona Boêmia e à subsequente criação da cidade isolada. O voto de

---

<sup>38</sup> O movimento em Santana dos Ferros é contrário: na homilia, Padre Nelson critica as “filhas de Eva”, em oposição à ideia de que as mulheres poderiam ser agentes da mudança. A elas, cabia o papel de educar conforme a moral cristã, discretamente, e não de atuar em qualquer movimento político.

<sup>39</sup> Dentro da Câmara, os vereadores conversam sobre Hilda, rindo do furor despertado: Padre Cyr pergunta a Bonfim como Karl Marx explicaria Hilda Furacão, ao que ele responde: “Camélias são especialidade sua. Quem vive de pecadores é a sua igreja, padre.”. Do lado de fora, Cintura Fina discute com Camarada Rosa, pedindo que respeitem a chegada do Santo (os comunistas gritam palavras de ordem contra a religião). A navalha de Cintura cai aos pés de Malthus, que a devolve sob forte comoção da audiência; o “milagre da navalha voadora” é narrado aos jornalistas.

desempate, de um vereador conservador subitamente convencido por um bilhete de Hilda, é NÃO e faz com que o projeto seja rejeitado.

Figura 6: Fotogramas da votação pela Cidade das Camélias



Uma das poucas interações entre as mulheres de esquerda e as prostitutas é quando Camarada Lucília (Fernanda Badauê) ensina Tomba Homem a amenizar os efeitos das bombas de gás usadas pela repressão – dado que, durante a minissérie, as aulas de moral comunista não sinalizam apoio inequívoco ao “trabalho sexual”. Os ensinamentos são explícitos quanto à sexualidade da militância, que deve ser exercida apenas dentro de um casal heterossexual que compartilhe do mesmo ideal revolucionário, da mesma ânsia pelo bem universal; antes de encontrar esse amor, a castidade deveria ser preservada. Nada é dito sobre a exploração de mulheres, como era vista a prostituição pelo *Manifesto do Partido Comunista* e outros textos soviéticos de vertente marxista. Assim, o engajamento do grupo estudantil contra a propriedade

privada e a exploração do proletariado distancia-se dessa discussão, praticamente como se fosse um “assunto para homens” com assistência feminina. Desconhecem, no entanto, que seus companheiros de luta são consumidores dos serviços do Maravilhoso Hotel: Roberto quase fora denunciado à polícia quando conheceu Tomba Homem, que encontra sua carteira de filiação na UJC; Zico esconde suas “visitas” da namorada comunista e é desmascarado em reunião oficial. Essas jovens, afinal, não são tão diferentes das senhoras da Liga pela Defesa da Moral e dos Bons Costumes<sup>40</sup>.

Outro ponto importante a respeito da agenda comunista relaciona-se ao Camarada Lorca (Carlos Vereza<sup>41</sup>), que tenta promover a *Sierra Maestra* na Serra do Curral. A produção reforça a filiação dos jovens à ideologia das revoluções cubana e russa, portanto, associada a uma direção central, e essa personagem contraria a linha pacífica adotada pelo Partido – Bonfim e Zico têm receio desse movimento armado, que motivaria uma radicalização da repressão. Ao articular um movimento de guerrilha com um grupo muito pequeno e ter seus planos denunciados à polícia, Lorca recusa-se a adiar a incursão e proclama:

Essa vida não vale nada se a gente não tem um ideal. (...) O que *que* me adianta dizer que eu quero uma sociedade mais justa, mais humana, com condições de vida mais decentes *pro* povo, se eu não sou capaz de lutar por esse povo? Se eu não sou capaz de dar a minha vida por esse povo?

Decide tomar o interior do país sozinho, enrolado nas bandeiras anarquista e brasileira (apesar da enorme incoerência dessa junção), e deposita na população camponesa sua insatisfação com a morosidade nacional até sofrer um ataque aéreo. A juventude que o reverenciara não estava disposta a assumir o papel de mártir – não evitavam sequer o baile de carnaval da Zona Boêmia, a “diversão burguesa”, em nome do ideal, que dirá enfrentar a morte por um objetivo incerto. Enfrentam a repressão policial ao lado de casa, contam com a ajuda de família e amigos importantes para sofrerem o mínimo de consequências, mas sonham com uma revolução

---

<sup>40</sup> “O casamento burguês é, na verdade, a comunidade das esposas [a esposa como propriedade do marido]. Poder-se-ia, no máximo, imputar aos comunistas desejarem introduzir, no lugar de uma comunidade de mulheres oculta e hipócrita, outra oficial e sincera. É evidente que, com a abolição das relações atuais de produção, também a comunidade de mulheres, que delas decorre, quer dizer, a prostituição oficial e não oficial, desaparecerá.” (ENGELS, Friedrich; MARX, Karl. *Manifesto do Partido Comunista*. São Paulo: Editora Expressão Popular, 2008, p.40). É interessante comentar, a respeito desse trecho, uma reunião da Liga centrada no estudo comunista em que se escandalizam com um suposto plano de “socializar as mulheres”; Loló ressentia-se ainda mais com a ideologia, pois entende que ela e sua família ficariam sujeitas às mesmas condições que as prostitutas. Ainda a respeito da moral, a homossexualidade não é sequer mencionada – nem mesmo a figura de Cintura Fina introduz essa discussão.

<sup>41</sup> A escalação de Vereza para papéis de militantes progressistas sempre foi motivo de questionamentos, já que o ator é assumidamente ex-comunista e crítico da ideologia. Suas declarações sobre política nos últimos vinte anos reverberam no incômodo que sua representação caricata gera. Lorca talvez seja a personagem mais detestável da minissérie porque, apesar de sua complexidade, aparenta má vontade na construção.

apoiada pelo dispositivo militar, em que ainda consigam conciliar o amor burguês, o estudo de textos marxistas, o emprego e as mordomias – o sonho revolucionário do qual Roberto participa parece tão utópico quanto o milagre de Malthus e o sucesso hollywoodiano de Aramel. O ator quase desiste da carreira para fugir com a amada Gabriela M. (Tereza Seibnitz), que, por sua vez, prefere as comodidades oferecidas por Tônico Mendes; já o jornalista parece trocar facilmente o ideal pelo casamento com Bela B. (Carolina Kasting) – afinal, o amor é a força motriz dessa trama.

Ainda que seja uma história de amor, a produção nem por isso deixa de ser repleta de incongruências políticas. Poucas páginas atrás, assumimos que a imprecisão histórica do roteiro não é prejudicial à experiência do conto de fadas, mas é desconfortável à plateia que tenha uma noção básica do contexto geopolítico dos anos de 1960. São poucas as menções a datas específicas e algumas referências a conflitos, como descrito a seguir:

- O casamento no aniversário de Hilda em abril de 1959, no episódio 1;
- a campanha presidencial de Jânio Quadros (1959), do episódio 6 ao 15;
- um baile de carnaval, no episódio 16;
- o ataque estadunidense à Baía dos Porcos (1961), no episódio 17;
- o “caso da mala”, que envolve Carlos Lacerda e Jânio (1961), no episódio 21;
- a renúncia de Jânio em 25 de agosto de 1961, no episódio 24;
- a posse de João Goulart em meio à crise institucional (1961), no episódio 26;
- o retorno do regime presidencialista (1963) e as reformas de base de Jango, no episódio 30;
- o comício na Central do Brasil (1964), no episódio 31, e
- a partida de Hilda Furacão da Zona Boêmia em 31 de março de 1964, no capítulo 32.

A data verdadeiramente relevante à narrativa é a da partida de Hilda, que coincide com o golpe militar; todas as outras são meras pontuações que não a engessam, ainda que, na realidade, estejam distribuídas ao longo de cinco anos. As personagens não evoluem proporcionalmente ao tempo decorrido: Hilda confessa a paixão por Malthus, cronologicamente, quase dois anos após o “exorcismo”, mas a maturação desse conflito dura muito menos no tempo das ações. Pode-se dizer que há uma aberração temporal, mas é possível abstrair se nos detivermos no envolvimento romântico e entendermos o contexto efervescente aplicado sob uma perspectiva alegórica de que o amor ultrapassa as barreiras (e até mesmo se fortalece delas). A oposição entre branco e preto, sagrado e profano, masculino e feminino funcionam como uma dança em

que esse par está sempre paralelo – vide o aconselhamento espiritual que recebe de Padre Nelson e é consolidado por Madame Janete: “o que Deus risca, ninguém rabisca”. É a busca pela salvação que leva Hilda a cumprir penitência na zona boêmia, o que provoca em Malthus o desejo de recuperar um grupo tão abandonado pela sociedade; ela é o anjo que desperta nele o ímpeto pela justiça social e ele, o exemplo de caridade que ela tenta espelhar. Não à toa, as cenas de sexo estão sempre acompanhadas de alguma referência que os abençoa (a grande cruz em Santana dos Ferros, a pequena Nossa Senhora no quarto 304), luz e treva misturam-se a cada novo encontro. A realidade, no entanto, é cruel e se impõe contra eles.

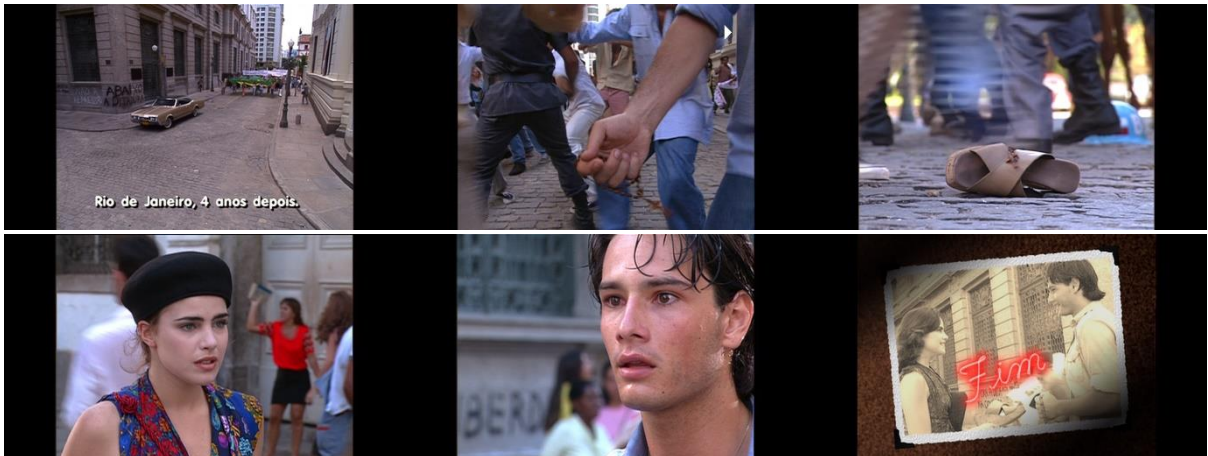
Furacão parte de Belo Horizonte rumo à felicidade em 31 de março, como anunciara em todos os jornais; Malthus aceita fugir com ela e até recebe a bênção de seu mentor. No entanto, é preso por suspeita de atividade subversiva (interagia com Roberto e trocava cartas com Dom Hélder Câmara, expoente de uma perspectiva progressista na Igreja) e não consegue avisá-la. Vestida como na noite em que se conheceram, Hilda encontraria o Santo na Praça da Liberdade, onde a liga de Loló e Lucianara entra em confronto com manifestações estudantis – o motivo é o avanço militar em direção ao Rio de Janeiro e a Brasília, que cada grupo entende estar a seu favor. Os grupos de esquerda, no entanto, são reprimidos pela polícia, já alinhada aos procedimentos do governo golpista, e a previsão da cartomante mais uma vez se concretiza: em meio a correria e névoa das bombas de gás, a menina espera pelo seu destino, mas embarca sem ele para o futuro. O livro acaba aqui, com o desencontro de um 1º de abril e a pergunta não respondida: onde estará Hilda Furacão? A minissérie nos responde: quatro anos depois, na capital fluminense, um sapato perdido em meio a um protesto pela democracia une Malthus e Hilda – não só pelo amor, mas também por uma mesma perspectiva de justiça, os amantes podem lutar lado a lado.

*Figura 7: Fotogramas do desencontro de Hilda e Malthus*





Figura 8: Fotogramas do reencontro de Hilda e Malthus



(Furacão salva Santana dos Ferros de uma doença que assola a cidade ao pulverizar a cura sobre as casas e promove um Carnaval fora de época para celebrar a vida. Em tempos de pandemia, onde estará a nossa Hilda?)

## Capítulo 2: *¡La alegría ya viene!* – o processo de redemocratização em *No*<sup>42</sup>

Diferente do ocorrido em 1º de abril de 1964, a investida militar do Chile ganhou grande destaque midiático pelo suicídio do então presidente socialista Salvador Allende. No atentado de 11 de setembro de 1973, o general Augusto Pinochet tomou o Palácio de La Moneda e assumiu uma postura neoliberal inédita; em poucos anos promulgou uma constituição que legalizou não só seu governo, mas também vários mecanismos para reprimir a oposição. A experiência de quinze anos de regime autoritário é ponto de partida para um texto teatral inédito<sup>43</sup> que originaria, quase quarenta anos após o golpe, o longa-metragem *No*. Nas cartelas textuais de apresentação, o bloco de páginas viradas já indica o partidatismo da obra: por conta de pressões internacionais, foi convocado um plebiscito a respeito da permanência do oficial no poder por mais oito anos<sup>44</sup>, com uma campanha televisiva diária da situação (Sí) e da oposição (No). A essência desse debate é a legitimidade do processo: seria possível combater uma ditadura por vias institucionais?<sup>45</sup>

Santiago, 1988. Agência de publicidade de Lucho Guzmán. Dia. Após a cartela de título, um plano médio mostra René Saavedra posicionando-se diante de uma mesa, onde há uma plateia. Um ombro surge a seu lado, revelando seu chefe. Atrás deles, uma estante com um aparelho de VHS, uma televisão e algumas fitas.

RENÉ SAAVEDRA

Bom, antes de mais nada, quero dizer que o que vocês vão ver a seguir está inserido no atual contexto social. Acreditamos que o país está pronto para uma comunicação desta natureza.

LUCHO GUZMÁN

Absolutamente.

---

<sup>42</sup> Roteiro de Pedro Peirano, da peça *El Plebiscito*, de Antonio Skármeta. Direção: Pablo Larraín. Chile/ França/ EUA: Participant Media, Fabula Productions e Funny Balloons. 2012.

<sup>43</sup> Diferentemente do roteiro, a peça apresenta o democrata Saavedra, que, mesmo sendo o melhor publicitário do Chile, não é contratado por nenhuma agência. Convidado pelo ministro do Interior para compor a equipe do Sí, ele recusa e opta pela campanha oposta. (Ver “Antonio Skármeta y la chispa del No”. Disponível em: <https://www.capital.cl/antonio-skarmeta-y-la-chispa-del-no/>. Acesso em julho de 2020. Tradução nossa.)

<sup>44</sup> Na Constituição promulgada em 1980, previa-se a realização de um plebiscito pela continuidade de Augusto Pinochet na presidência até 1997 e, no caso de ser rejeitado, a convocação de novas eleições em 1989. Com o acirramento dos conflitos e a mudança do cenário geopolítico, a CIA, que anteriormente financiara grupos na América Latina contra o avanço comunista, passou a apoiar a redemocratização.

<sup>45</sup> O uso dos termos em espanhol é justificado pela perspectiva da obra, cuja preocupação com a linguagem é determinante para o conceito desenvolvido; não faria sentido, portanto, exigir um deslocamento, através da tradução, para tratar dos polos da campanha e algumas das ideias articuladas pelo filme. Não se aplica a todos os diálogos porque as descrições de cena, em português, pedem uma leitura imediata - a base da tradução é a legenda do DVD, com algumas adaptações.

RENÉ SAAVEDRA

Não esqueçam que os cidadãos assumiram suas exigências com relação à verdade e os que lhes agrada. Sejam honestos: hoje, o Chile pensa no futuro.

Exibem um comercial do refrigerante *Free*, aos moldes da estética estadunidense. Voltado a um público jovem, uma banda de *rock* toca o *jingle* enquanto algumas pessoas bebem animadamente, inclusive um mímico. Aparentando insatisfação, Carlos questiona o vídeo.

CARLOS

Tudo bem, mas gostaria de saber o que um mímico faz no meu filme. Quando falamos de um mímico? Não nego que a peça está muito bem feita. Tem empenho aí...

RENÉ SAAVEDRA

Carlos, isso aqui é muito, muito original. Na América [EUA], talvez, haja algo parecido com isso... mas você tem que confiar no produto. Temos um produto diferente da concorrência, temos um produto que convida a ser jovem, que te convida a ser valente. Se é valente, é *Free*, eu acredito.

Enquanto discutem, Guzmán abre uma garrafa e toma um gole do refrigerante, fingindo naturalidade.

LUCHO GUZMÁN

É disso que nossa juventude precisa. Música, rebeldia, romance – mas com ordem e respeito.

A reunião é interrompida pela secretária da agência, que abre a porta com um recado.

SANDRA

Com licença. É que há um Sr. Urrutia...

RENÉ SAAVEDRA

Não, estamos em reunião.

SANDRA

Não, ele está aqui.

RENÉ SAAVEDRA

Aqui?

LUCHO GUZMÁN

Por favor, vá lá, vá.

RENÉ SAAVEDRA

(*Desconfortável*) Está bem. Bom, pode mostrar a versão de 30 segundos. Essa não tem mímico.

(*Para a secretária*) Obrigado. (*saem*)

LUCHO GUZMÁN

José Tomás Urrutia?

SANDRA

Sim.

CARLOS

O comunista?

O grupo entreolha-se, intrigado. Fim da sequência.

Figura 9: Fotogramas iniciais de *No*



A apresentação dos antagonistas é o microcosmo do conflito principal, a ditadura. Exilado pelo regime com seu pai, René Saavedra (Gael García Bernal) volta ao Chile e é contratado pela agência de Lucho Guzmán (Alfredo Castro), fortalecida durante o regime. O espectro político que se estabelece, portanto, é de um setor favorável às práticas governistas, outro em total oposição (representado por Luis Gnecco como José Tomás Urrutia) e um terceiro que deseja se alienar ao conflito, do qual René faz parte. O motivo de seu “não-posicionamento” parece ser o relacionamento conturbado com a militante Verónica (Antonia Zegers), com quem teve um filho – o pai evita o contato de Simón (Pascal Montero) com a mobilização a tal ponto que pede que mantenha os olhos literalmente fechados. A criança é o principal reflexo da psicologia do protagonista, que projeta um futuro diferente daquele em que cresceu, e justifica sua futura participação na campanha.

Urrutia, representante da equipe democrata (semelhante à verdadeira Concertación de Partidos por el No), propõe a René realizar uma consultoria, uma visão de fora que não configuraria filiação formal ao grupo; quando o publicitário retorna à agência, Guzmán condensa toda a oposição como “comunista” e insinua o quão prejudicial essa associação seria. Na sequência, o jovem ainda lida com a prisão de Verónica, em meio a outros militantes, e os cuidados com o filho<sup>46</sup>. As sucessivas crises de consciência conduzem-no a uma tentativa de distração através do novo forno de micro-ondas, mas começa uma pesquisa de mercado em casa

<sup>46</sup> A relação temporal entre esses acontecimentos não é evidente. René usa a mesma roupa no encontro com Urrutia e enquanto espera Verónica na delegacia, mas veste outra na reunião com Guzmán e uma terceira enquanto está lavando o carro com o filho. Mesmo que não prejudique o entendimento do conflito, as ações têm uma sequência lógica e, quando atentamos a esses detalhes, há um estranhamento.

ao observar a reação da babá Carmen (Elsa Poblete) às investidas do ditador nas transmissões oficiais de televisão e ao discutir com a ex-companheira sobre a legitimidade do plebiscito. Diferente de *Hilda Furacão*, que permite, como produção seriada, a elaboração paulatina de conflitos, o longa-metragem é objetivo na contextualização: temos espaço (Santiago do Chile), tempo (1988), um núcleo articulado em torno de René e um acontecimento específico (o plebiscito). É esperado do público um conhecimento prévio da temática, mas a autonomia na compreensão do processo (cuja abordagem nasce de conceitos universais) é essencial para a elaboração crítica.

A direção de Pablo Larraín promove uma contaminação entre os espaços da ficção e da realidade, público e privado, trajetórias passadas e projetos futuros. Saber sobre suas particularidades também é construtivo para a abordagem crítica com que ele trata o *pinochetismo*, como a criação em uma família politicamente à direita e a opinião da crítica em torno da sua reflexão sobre o Chile ditatorial na trilogia *Tony Manero*, *Post Mortem* e *No*. A produção fílmica, polissêmica por excelência, constrói “sua relação efetiva, não só com o passado, mas também com o presente”<sup>47</sup>; não assume um compromisso estrito com o documentarismo, mas com a apreensão sensível da ausência de democracia em diferentes narrativas. Na última parte da trilogia, cuja análise nos compete, trabalha com um elenco notoriamente engajado em causas sociais<sup>48</sup> e incorpora em suas refilmagens as figuras políticas do período – o futuro presidente democrata, um jornalista censurado pelo Estado, artistas que aderiram às marchas. Evitando a interferência do real na ficção, a decisão mais audaciosa dessa produção diz respeito às condições técnicas (e estéticas) de filmagem:

Quando o produtor Daniel Dreifuss foi à companhia Participant Media para que coproduzisse *No*, sobre a derrubada pacífica do ditador General Augusto Pinochet, ele tinha uma difícil missão. “Eu disse que, além de ser um filme de época, em outra língua e sobre política, nós também queríamos filmar em U-Matic na proporção 4x3. (...) Nós sabíamos que não ficaria bonito, mas, como Pablo [Larraín] disse, a ditadura também não foi.”<sup>49</sup>

---

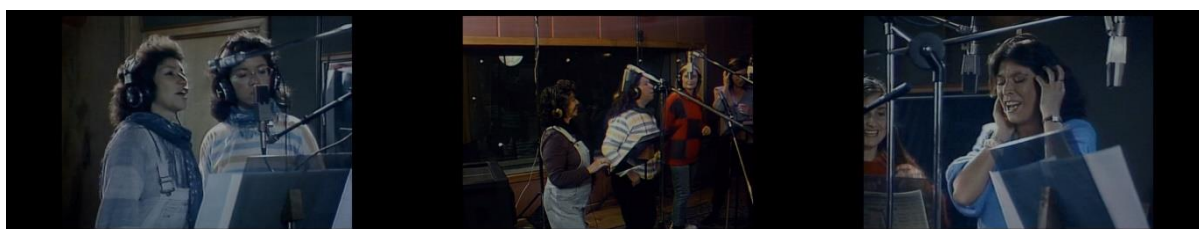
<sup>47</sup> XAVIER, Ismail. *Op. cit.*, p.3, a respeito dos cineastas brasileiros da década de 1990, em comparação aos movimentos de 1960.

<sup>48</sup> Luis Gnecco e Alfredo Castro são grandes nomes da arte chilena, tendo até participado de esquetes da campanha pela retomada democrática; a conterrânea Antonia Zegers é mais reconhecida pelos trabalhos em TV e no teatro. O mexicano Gael García Bernal, duas vezes intérprete de Che Guevara, é engajado em várias causas sociais.

<sup>49</sup> Ver KAUFMAN, Debra. "NO Relies On 1980s Cameras To Tell A Historic Tale". Entrevista disponível em: [https://library.creativecow.net/article.php?author\\_folder=kaufman\\_debra&article\\_folder=NO-Oscar\\_Foreign\\_Language&page=1](https://library.creativecow.net/article.php?author_folder=kaufman_debra&article_folder=NO-Oscar_Foreign_Language&page=1). Acesso em julho de 2018. Tradução nossa.

A dificuldade em se trabalhar com uma tecnologia praticamente obsoleta não aparece somente nas filmagens, mas também na pós-produção. O costume com a proporção 16:9 e captações em altíssima definição realizadas pelos equipamentos mais recentes do mercado afeta bruscamente a recepção dos materiais de arquivo em 4:3, com imagens muito mais precárias<sup>50</sup>; quando exibidos em sequência, a quebra é gritante. Considerado indispensável o uso das peças publicitárias originais na obra, o que seria uma escolha puramente estética adquire então função narrativa: as gravações atuais nas mesmas condições das televisões chilenas nos anos 1980 equiparam-se aos vídeos originais da campanha e provocam, no público, a sensação de continuidade. Um exemplo que evidencia esse entendimento é a sequência de gravação de “No lo quiero, no”. Algumas cantoras são instruídas por René sobre o teor otimista do *jingle* e o consultor Alberto Arrancibia (Marcial Tagle) compara à emblemática execução de “We Are the World” anos antes, ao que é rapidamente repreendido; a melodia começa e elas são registradas pelo diretor Fernando Costa (Néstor Cantillana) junto aos microfones. O clipe, então, alterna os dois registros com pouquíssimo estranhamento – salvo algumas mudanças de fisionomia pela passagem do tempo, a caracterização é essencialmente a mesma. Ainda a respeito da montagem: há sequências excessivamente fragmentadas que destoam da proposta geral de continuidade, como a primeira investida de Urrutia com René e o subsequente diálogo do publicitário com Guzmán – as conversas são lineares, sem elipses de texto, mas divididas em cenários diversos. Segundo relatos da produção, as câmeras esquentavam com o uso, o que limita registros de maior duração e, possivelmente, justifica tantos saltos. Essa fragmentação é mais evidente nos primeiros trinta minutos, em que as conversas têm suporte apenas nas falas; os cortes são mais sutis depois, com a inserção da propaganda política e, assim, apoios imagéticos de outra ordem.

*Figura 10: Fotogramas da montagem alternada (campanha original e refilmagem)*



<sup>50</sup> Com “imagens mais precárias”, tento englobar vários aspectos e limitações técnicas, como: saturação, interferência luminosa e ruídos mais aparentes.



Quando realiza a primeira consultoria do material do No, René pergunta ao comitê se acreditam que podem vencer a consulta com aquele conteúdo “antipático” – um vídeo em que exibem imagens de opressão, perseguição, violência explícita e dados do abuso com o chamamento “Por elecciones libres, vote no”. A resposta de uma das militantes (Claudia Cabezas) é direta: “Não achamos que vamos ganhar. Por favor! Esse plebiscito está perdido desde o momento em que a direita fascista o convocou!”. Ironicamente, esta é, também, a opinião governista. Existem medos que movem a opinião pública chilena (medo do recrudescimento autoritário, de não terem sua opinião validada, de voltar à “pobreza do socialismo”) e que explicam a indecisão de dois grupos distintos: jovens intelectuais, que corroboram a ideia de que haverá fraude e negam-se a participar do processo, e mulheres como Carmen, de classe média e média-baixa aos 60 anos ou mais, que não querem perder os confortos conquistados e aceitam manter o presidente.

Da perspectiva do Sí, havia a vantagem de ser uma resposta positiva à consulta popular (Pinochet permanecer no poder por mais 8 anos), o que representa uma elaboração anterior à própria campanha. A propaganda político-partidária, ao trabalhar com um conceito, não vende um objeto material, mas atinge valores éticos e morais através de um discurso; em oposição aos comerciais de TV convencionais, dependentes do poder de compra, “o único produto vendido indiscriminadamente a toda a população, o único produto realmente democrático, é o candidato à eleição”<sup>51</sup>. A equipe governista parte do princípio que os 15 minutos previstos serviriam apenas para reiterar o que a imprensa oficial já dizia; a ideia seria distanciar o ditador das Forças Armadas (vestindo-o como um civil de classe alta) e ligar a oposição ao terrorismo. Pobreza, como um conceito negativo universal, estaria no passado, assim como o atraso tecnológico, e era importante ressaltar as vantagens de uma democracia “à moda Pin8”<sup>52</sup> como um Estado em que “*no todos, cualquiera*” pode ser rico. O neoliberalismo é destacado pelos vídeos com os

<sup>51</sup> PALLOTTINI, Renata. *Op. cit.*, p.108.

<sup>52</sup> Pin8 ou Pinocho: apelido dado ao ditador e com o qual vandalizam o carro de René, para intimidar o No.

dados sobre crescimento em diferentes áreas da produtividade nacional<sup>53</sup>, o que apenas ressalta o interesse dos grandes empresários em defender o governo e tenta convencer uma população ambiciosa economicamente – ou, nas palavras de Pinochet, “que cada trabalhador se aperfeiçoe e seja sempre respeitado, que se torne um proprietário e nunca mais um proletário”. Sobre o outro lado da consulta popular, supõe-se a desordem que seria integrar os 17 partidos da coalisão sob um mesmo voto, que dirá sob a retórica de uma mesma campanha por um mês.

Figura 11: Imagens da campanha pelo Sí



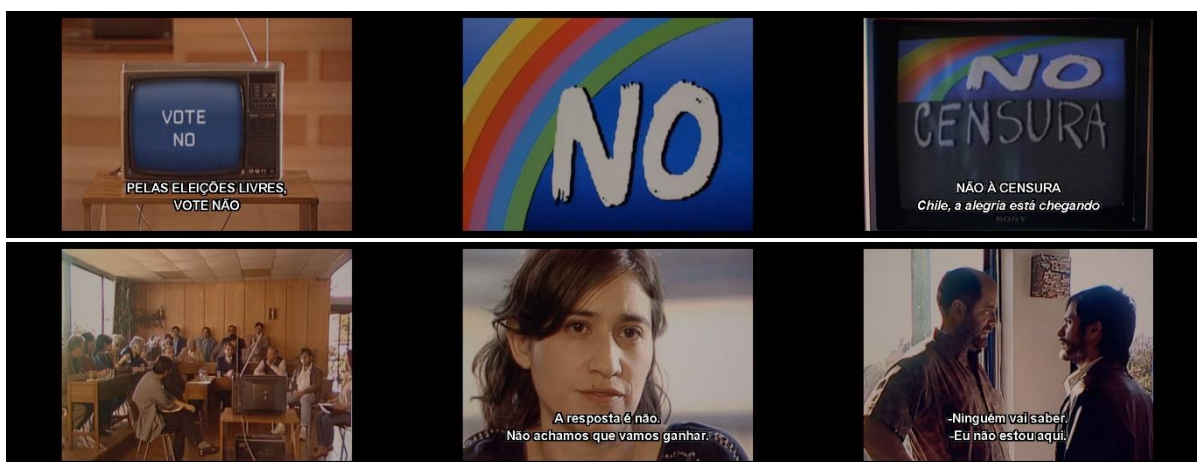
Parece-nos óbvio que um militante da Unidad Popular, pró-Allende, não apoiaria as medidas de intimidação e silenciamento do governo ditatorial, principalmente conhecendo os interesses geopolíticos sobre o país; uma campanha que contivesse dados sobre pessoas agredidas, perseguidas e mortas apenas reforçaria a rejeição. Essa postura, no entanto, afasta uma parcela da população que não compartilha da mesma consciência política – não necessariamente por falta de humanidade, mas principalmente por ter menos embasamento<sup>54</sup>. O fato de haver controle da mídia (como no caso da ditadura brasileira, os meios de comunicação sofriam censura prévia e represálias quando contrariavam o governo) contribuía para o desconhecimento das violações de direitos, que René argumenta como a apropriação da ideia de “democracia y libertad” pelo general. O protagonista recorre, então, às estruturas da publicidade, amplamente executadas na sociedade de consumo, para persuadir e incitar um

<sup>53</sup> Segundo o documentário da CNN Chile, antes da campanha oficial do plebiscito, a equipe publicitária governista produzira um material chamado “Somos millones”, em que introduzia os princípios econômicos elaborados pela campanha. Ver #ElDocumentalDelSí: La historia completa de una franja que no pasó a la historia. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Nb8C5nYIf34>. Acesso em julho de 2020. Tradução nossa.

<sup>54</sup> As falas de organizações à esquerda têm sido vistas, de modo geral, como “pregar para convertidos” através de exposições que corroborem posicionamentos já estabelecidos. Não à toa, ainda hoje essa é a principal crítica ao discurso de vários grupos políticos: não existe um trabalho de formação ou um debate amplo, mas a imposição de conceitos abstratos e estanques.

desejo – afinal, o produto em questão implica em expectativas. René reúne-se com um pequeno grupo para conceber estratégias que pudessem atingir grupos tão distintos de indecisos – considerando o que precisavam, uma socióloga (Amparo Noguera) exclama: “A fé. É isso que vai transformar o Chile. Este país precisa de um ato divino”. Em um dia na praia, discutem de que maneira podem trabalhar algo que ultrapasse a violência e o medo, o que leva à ideia global de que a democracia é alegre, agradável como a calmaria depois da tempestade. É nesse contexto que são auxiliados secretamente por diversos profissionais que temem as represálias (como o mentor de Saavedra, Arrancibia, que “não estava” na reunião), recebem clandestinamente documentos e ilustrações em torno do tema “alegria” (inclusive os primeiros esboços de arco-íris) e negociam *jingles* para a campanha, distanciando-se da sobriedade de um hino. A cena a seguir indica um padrão dentro do filme: a coalizão do No sente-se ameaçada, sob observação constante; alguns poucos homens encontram-se em meio a seus outros trabalhos:

Figura 12: Imagens da campanha pelo No



Agência de Guzmán. Dia. Reunido na porta do estúdio, parte do comitê do No conversa sobre a situação; o grupo fala baixo, atento à movimentação do entorno.

DIEGO

Vocês acham que vão nos deixar ir ao ar?

RENÉ SAAVEDRA

Sim.

ANÔNIMO

Vão nos prender, isso sim.

FERNANDO COSTA

Não sabemos.

ALBERTO ARRANCIBIA

Como “não sabemos”?

FERNANDO COSTA

Não sabemos! O importante é que estamos todos aqui. Agradeço a valentia, muitos não se atreveram.

DIEGO

Vejam (*com um caderno em mãos, desenha em uma cédula de votação “NO\_”*): se este é o voto e você faz uma marca, como fica? Não mais. Não mais Pinocho! Não mais ditadura!

RENÉ SAAVEDRA

É muito bom...

ANÔNIMO

Pode funcionar...

FERNANDO COSTA

Muito bom, é perfeito. Não mais tortura, não mais morte.

ANÔNIMO

Não mais censura, não mais abusos.

RENÉ SAAVEDRA

(*pegando a folha de rascunho de Diego*) Muito bom, está perfeito

ALBERTO ARRANCIBIA

Não mais dívidas, não mais interesses, não mais contas a pagar.

Entreolham-se, incomodados. René tenta mudar de assunto e dirige-se a Fernando.

RENÉ SAAVEDRA

E a sua parte?

FERNANDO COSTA

Falta gente, falta tempo. Falta o conteúdo. Temos que exibir 15 minutos por dia, todos os dias, durante um mês!

RENÉ SAAVEDRA

Eles fazem isso o dia todo, todos os dias.

FERNANDO COSTA

Sim, mas estaremos no ar em três semanas e não temos nada. E 15 minutos é muito!

RENÉ SAAVEDRA

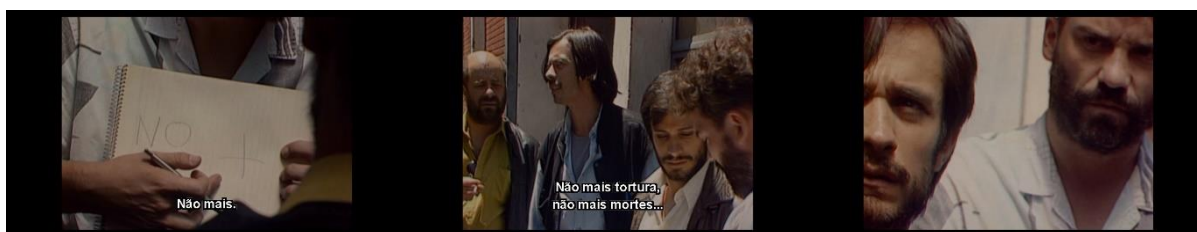
Nós vamos ter que trabalhar... chega, acabou, acabou. Nos vemos na produtora.

René encerra a reunião assim que Guzmán chega ao estúdio. O grupo se dispersa rapidamente.<sup>55</sup>

---

<sup>55</sup> A respeito dessa cena, são necessários dois comentários. O primeiro é que o ilustrador apresentado como Diego (sem sobrenome) não tem créditos correspondentes - o ator Diego Muñoz, que representa o ilustrador, é creditado como Carlos. O outro é que, por conta do plano ser razoavelmente fechado, não vemos todos os reunidos no momento em que falam – não há prejuízo de sentido em não reconhecer quem fala, apenas a descrição.

Figura 13: Fotogramas da reunião clandestina



É problemático que as mulheres estejam tão pouco representadas na trama. Verónica desafia René, o tipo de personagem que motiva as ações grandiosas de um protagonista masculino, e Carmen é “apenas” a babá; ambas simbolizam as duas fatias de descrentes, simplificadas. Todas as outras mulheres não agem fora das tarefas burocráticas e poucas vezes destacam-se em meio às opiniões masculinas. É difícil acreditar que não havia mulheres ativas na política chilena se tomarmos como exemplo a forte participação das artistas na campanha (a canção “No lo quiero, no”, mencionada anteriormente, reunia 6 cantoras). Se essa representação, como arte dramática, “caracteriza a totalidade de um viver”<sup>56</sup> e reitera seu compromisso com o real histórico, não deveria corroborar um comportamento em que a maioria das mulheres é desprovida de pulsões revolucionárias (quando não tratadas como as “mulheres gordas dos coronéis”, de quem Guzmán quer dispor). É possível pensar essa crítica sob a perspectiva de Andreas Huyssen em sua análise da cultura de massas:

É incrível, realmente, observar como o discurso político, psicológico e estético na virada do século consistente e obsessivamente representa a cultura de massa e as massas como femininas, enquanto a alta cultura, seja tradicional ou moderna, permanece claramente como terreno privilegiado das atividades masculinas.<sup>57</sup>

*Hilda*, em seus arroubos melodramáticos, faz mais pelas personagens femininas do que *No*, que ignora sua importância social. A necessidade de representar a audiência obriga a teledramaturgia a desenvolver personagens femininas fortes em meio às “revoluções” comportamentais (mesmo incorrendo em equívocos); já o cinema, enquanto indústria, ajudou a estigmatizar mulheres e trabalha com dificuldade uma nova abordagem – como a que ocorre no filme argentino *La Historia Oficial*<sup>58</sup>. A trajetória da professora Alícia carrega as nuances da

<sup>56</sup> XAVIER, Ismail. *Sertão mar: Glauber Rocha e a estética da fome*. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2019, p.106.

<sup>57</sup> HUYSEN, Andreas. “A cultura de massa enquanto mulher – o “outro” do modernismo”. *Memórias do modernismo*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997, p.45.

<sup>58</sup> Roteiro de Aída Bortnik e Luis Puenzo. Direção: Luis Puenzo. *Historias Cinematograficas* Cinemania e Progress Communications, 1985.

intimidade e da política sem ignorar as singularidades do ser mulher. A produção representa o embate entre a memória das violações dos direitos humanos (especificamente o sequestro de filhas e filhos de militantes pelo Estado), a luta das Abuelas de la Plaza de Mayo para recuperar suas famílias e a revisão da história tradicionalmente escrita por assassinos, tendo as figuras femininas sempre como instrumento de mudança.

Figura 14: Personagens-chave (René, Simón, Carmen e Verónica)



Outra diferença na análise de longas-metragens em relação a produções seriadas está na redundância. A intenção de uma obra televisiva ao repetir seus conflitos é fidelizar um público que a acompanha mediante distrações e pausas; não existiria no cinema a mesma necessidade devido à exibição mais imediata e que (idealmente) não é atravessada por elementos exteriores. Em *No*, o posicionamento escancarado e reiterado revisa essa ideia: as interações nunca se descolam do aspecto político, tudo o que existe naquele universo está condicionado à existência da ditadura. A campanha é um recorte dentro das possibilidades que a realidade impôs, a verossimilhança assegurada pelas escolhas estéticas. René é agente de uma história que “não vai se repetir”, mas é sempre presente; a repetição temática impõe-se para que não se perca o referencial dos problemas.

Na ficção, a catarse parece predominar sobre a crítica, enquanto no documentarismo, o revisionismo e a problematização do passado parecem ter mais lugar. Se no cinema ficcional, a derrota política real é compensada pela vitória moral, seguida da monumentalização, daqueles que lutaram (e morreram), sobretudo nas obras de viés mais melodramático, no documentário a história ainda é representada como um processo aberto, como se os cadáveres do regime ainda estivessem ao sol, exigindo uma autópsia.<sup>59</sup>

O grande mérito da *Concertación* é sua estratégia original, de despertar a consciência para um sistema indesejado e fascista; é a despolitização do plebiscito<sup>60</sup>, porém, que leva a uma

<sup>59</sup> MORETTIN, Eduardo; NAPOLITANO, Marcos. “Apresentação” in *O cinema e as ditaduras militares: contextos, memórias e representações audiovisuais*. São Paulo: Intermeios/Fapesp; Porto Alegre: FAMECOS, 2018, p.10.

<sup>60</sup> Ver *Observatório da Imprensa - Filme No*. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=vR\\_Y\\_QIbH6M](https://www.youtube.com/watch?v=vR_Y_QIbH6M). Acesso em julho de 2020.

campanha vitoriosa. A produção de vídeos otimistas e simpáticos, como a personagem de Bernal classifica, é ingrata com quem lutou pela retomada de direitos e conciliadora com quem optou pela apatia; considera a situação limite de que “os fins justificam os meios”, um risco político a que não deveríamos nos submeter. O potencial transformador da campanha perdeu sua força a tal ponto que, em 2019, multidões precisaram ocupar as ruas chilenas e pedir por reformas na Constituição promulgada por Pinochet<sup>61</sup>; centenas de manifestantes perderam os olhos quando foram alvejadas por balas de borracha. Carregar as palavras de ordem *No más é* extremamente simbólico para retratar um projeto que foi sucateado em favor de uma política econômica devastadora. O roteiro de Pedro Peirano equilibra as representações ficcional e documental e projeta, involuntariamente, um futuro que ainda dava seus primeiros passos naquele momento. À época das filmagens, o governo de Sebastián Piñera (presidente entre 2010 a 2014 e reeleito em 2018) sofria grande pressão por parte do movimento estudantil – a convulsão da Primavera Árabe serviu como inspiração para uma ampla reforma no sistema educacional<sup>62</sup> – e estimulou Larraín a exibir e debater com a juventude um movimento que não está esgotado. A internet tomou o papel da televisão na disseminação de notícias e opiniões, realizada de forma mais interativa e imediata do que nos anos 1980, e nublou ainda mais as barreiras entre informação e entretenimento.

Figura 15: Fotogramas finais de *No*



(O final do filme, recuperando as falas da abertura, soa como os versos imortalizados por Elis Regina: “Minha dor é perceber/ Que apesar de termos feito tudo, tudo/ Tudo o que fizemos/ Nós ainda somos os mesmos/ (...) E vivemos como os nossos pais”<sup>63</sup>.)

<sup>61</sup> A revolta tratava inicialmente das tarifas de transporte, mas, após a revogação do aumento, as bandeiras mudaram para saúde e educação como direitos oferecidos pelo Estado, equiparação salarial entre mulheres e homens, mudanças no sistema previdenciário (de onde o Brasil tirou inspiração para sua reforma) e no custo de vida. O decreto de convocação para um plebiscito constituinte foi promulgado em dezembro, a ser realizado em outubro de 2020 (a votação de abril fora adiada pela pandemia).

<sup>62</sup> Ver FERRAZ, Lucas. ““Primavera Árabe” chega ao Chile com estudantes”. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/mundo/ft1807201110.htm>. Acesso em julho de 2020.

<sup>63</sup> *Como Nossos Pais*. Canção de Belchior (1976). Interpretação: Elis Regina. São Paulo: Philips Records, 1976.

### Capítulo 3: Ditadura nunca mais – as histórias em *Os Dias Eram Assim*<sup>64</sup>

Está registrado no Estádio Nacional chileno que um povo sem memória é um povo sem futuro, mas é o Brasil quem mais tem feito jus a essa sentença: um país que esconde a verdade sobre sua história, que distorce os fatos e as leis. Nas imediações de confrontos políticos, *Os Dias Eram Assim* situa a história clichê de um amor impossível em meio ao anos 1970 e 1980 e, assim, repensa o autoritarismo retumbante na atual democracia. A intrincada relação das empreiteiras com os militares e a contravenção dos movimentos culturais colocam as famílias de Alice Sampaio e Renato Reis como antagonistas na alta sociedade carioca. Na abertura, os créditos aparecem entre palavras censuradas em vermelho e recortes da resistência, do Exército, do futebol, da vida ordinária nos anos de chumbo. Ao som da regravação de *Aos Nossos Filhos*<sup>65</sup>, é o primeiro contato com a narrativa e demonstra como público e privado misturam-se nas relações. Na tentativa de justificar o excesso de zelo, as famílias falam de amor; sobre a repressão, o governo fala de ordem. Resta ao público a dúvida: como revisitar a experiência da ditadura nos dias de hoje?

1970. Rio de Janeiro. Delegacia. Dia. Em pé, Vera inspeciona a cabeça do filho Gustavo à procura de ferimentos, o qual, impaciente com a falta de respostas, a impede. Sentam-se diante de uma mesa e se olham; ela dá um suspiro.

GUSTAVO

Me fala a verdade, mãe. O que *que* aconteceu com o Renato?

VERA

(*intrigada*) Por quê?

GUSTAVO

Porque o Amaral disse que a senhora sabe o que aconteceu. Toda hora ele fala que eu tenho costas quentes. Por que, mãe?

Vera estremece ao ouvir o nome do delegado Olavo Amaral e arruma-se na cadeira, desconfortável.

GUSTAVO

Mãe, para de fugir... Mãe, fala.

---

<sup>64</sup> Roteiro de Angela Chaves e Alessandra Poggi, escrito com Guilherme Vasconcelos e Mariana Torres. Direção: Walter Carvalho, Isabella Teixeira e Cadu França. Direção geral: Carlos Araújo e Gustavo Fernandez. Rio de Janeiro: Central Globo de Produção, 2017.

<sup>65</sup> Canção de Ivan Lins e Vítor Martins (1978). Interpretação: Sophie Charlotte, Daniel Oliveira, Renato Goes, Gabriel Leone e Maria Casadevall. Rio de Janeiro: Som Livre, 2017. Na abertura, constam apenas as três primeiras estrofes: “Perdoem a cara amarrada/ Perdoem a falta de abraço/ Perdoem a falta de espaço/ Os dias eram assim// Perdoem por tantos perigos/ Perdoem a falta de abrigo/ Perdoem a falta de amigos/ Os dias eram assim// Perdoem a falta de folhas/ Perdoem a falta de ar/ Perdoem a falta de escolha/ Os dias eram assim”.

VERA

(*contrariada*) Ok, eu vou falar. Eu só não quero que você me julgue antes de me ouvir, mesmo porque eu... eu fiz tudo *pra* te proteger.

GUSTAVO

O que *que* a senhora fez? Me conta!

VERA

O doutor Arnaldo tem muito ódio do seu irmão e, por conta desse ódio, ele me propôs um trato. E eu aceitei mentir que o seu irmão morreu.

GUSTAVO

(*confuso*) O Renato morreu?

VERA

(*responde imediatamente*) Não, o Renato não morreu, não.

GUSTAVO

Por que que ele te propôs isso, mãe?

VERA

Por causa da Alice.

GUSTAVO

Por causa da Alice?

VERA

Por causa da Alice. Porque ele não *quer ela* [sic] envolvida com o Renato, é isso mesmo.

GUSTAVO

(*junto com a mãe*) Ele quer que ela esqueça o Renato.

Gustavo inclina-se sobre a mesa em direção à mãe, indignado.

GUSTAVO

Mãe, como é que a senhora aceitou isso?

VERA

(*suspiro*) *Pra* salvar a sua vida.

GUSTAVO

*Pra* salvar a minha vida? Mãe, a senhora tinha que ter me perguntado antes...

VERA

Eu não tive saída, eu não tive...

GUSTAVO

(*gritando*) Como é que a senhora não teve saída, mãe?

VERA

Eu juro por Deus, eu não tive saída!

GUSTAVO

A senhora pensou no Renato? A senhora perguntou *pra* ele se ele queria esse acordo?

VERA

(*angustiada*) O Renato é meu filho! (*chora*) Você acha que eu não pensei no meu filho?

GUSTAVO

A senhora não tinha o direito de escolher sem perguntar *pra* gente! Você não podia ter feito isso, mãe!

VERA

(*junto com o filho*) Você pensa que foi fácil *pra* mim? Eu não queria ter feito isso, mas eu não tive escolha! Entrar aqui dentro [sic] e ver você machucado daquele jeito – a única coisa que eu queria era que você ficasse vivo, meu filho, era só isso que eu queria!

Gustavo enxuga as lágrimas enquanto a mãe desabafa.

GUSTAVO

(*incomodado*) Como é que *tá* meu irmão? Como é que *tá* o Renato?

VERA

(*soluçando*) Ele *tá* bem... graças a Deus, o seu irmão *tá* bem. (*sorri sem jeito*) Ele *tá* no Chile, *tá* trabalhando com um médico... Ele *tá* bem, ele só não pode voltar. Eu tive que mentir *pra* sua irmã, mentir *pra* Dalva, mentir *pro* Domingos, coitadinho!, que o Renato morreu – você não sabe o que isso fez comigo, meu filho... Mas eu tive que fazer por você, eu fiz isso só *pra* te proteger. (*resoluta*) Mas não me julga, por favor, eu *tô* te pedindo, porque eu teria feito de novo.

Gustavo observa a mãe, desolado. Vera chora e cobre o rosto, depois beija a mão do filho.

GUSTAVO

Calma, mãe. Calma... A gente tem que ficar forte agora.

VERA

Eu sei, eu sei disso... *Tá* difícil, mas eu *tô* forte. Eu tive muito medo, meu filho, eu só tive medo de perder você, perder seu irmão, a sua irmã – eu não tenho outra coisa a não ser sentir medo! Mas eu juro que eu *tô* enfrentando tudo – eu *tô* aqui, eu *tô* em pé... Eu aguento, eu quero que você agunte também.

GUSTAVO

*Tá* certo.

VERA

O Renato *tá* bem e você também. Você vai sair daqui. Aguenta firme

A música instrumental cresce. Gustavo e Vera choram de mãos dadas, apoiados na mesa.

VERA

Eu te amo.

GUSTAVO

Eu também amo a senhora.

VERA

Não esquece: *é pra ter medo, mas é pra seguir em frente sempre, mesmo com medo.*

Toca *É Preciso Dar um Jeito, Meu Amigo*, de Erasmo Carlos. Fim do episódio.

*Figura 16: Fotogramas do encontro de Gustavo com Vera Reis*



Gustavo Reis (Gabriel Leone), disparador dos conflitos da trama, discute com a mãe, Vera (Cássia Kiss), sobre seus “privilégios” na prisão. O delegado Olavo Amaral (Marco Ricca), de quem têm profunda ojeriza, insiste em torturas psicológicas contra o jovem a ponto de ridicularizar a proteção decorrente do pacto com o empresário Arnaldo Sampaio (Antonio Calloni). O militante participara de um atentado à bomba contra a construtora Amianto, liderada por Arnaldo e partidária do regime militar, e, pela segurança do filho preso, Vera aceita mentir que Renato (Renato Góes), o filho mais velho, estaria morto ao invés de exilado. Esse plano afeta diretamente a família de Arnaldo: o médico Renato, com quem discutiu sobre os cuidados pós-parto da cunhada, era o novo namorado da filha mais velha, Alice (Sophie Charlotte) – praticamente noiva de seu principal aliado e idealizador do complô, o advogado Vítor Dumonte (Daniel de Oliveira). Das ruas de Copacabana e Ipanema, as personagens vão aos porões e às fronteiras do Chile embaladas por importantes nomes da música nacional na construção de um Brasil quebrado. As tramas funcionam como a rachadura de um espelho, que seguem em várias direções; desenvolvem-se de modo mais complexo do que nas obras anteriores, expandindo as perspectivas das personagens principais – a ditadura como a mais importante delas.

Tratada como “supersérie”, a novela das 23h divide seus 88 capítulos em três fases: a primeira, em 1970, destaca o autoritarismo decorrente do Ato Institucional nº 5; em 1979, o retorno de exilados e a libertação de presos políticos, consequência da Lei da Anistia; e, em

1984, a campanha pelas eleições diretas e pelo fim do regime militar<sup>66</sup>. O panorama temporal evidencia o propósito de rever a participação da Globo em momentos da história recente do país e apontar o quanto a sociedade ignora seu passado próximo. Em crítica sobre a produção, um jornalista de cultura do Estadão declarou que

*Os Dias Eram Assim* estreou em abril [de 2017] assumindo **inesperadamente** uma missão – dias antes, foi divulgada uma pesquisa interna da emissora que indicava que boa parte do público (os jovens em especial) desconhecia a gravidade dos fatos ocorridos no País nos anos 1960. Assim, além de entreter, a série precisava também informar.<sup>67</sup>

Ora, uma obra marcada para estrear no aniversário do *impeachment*, que refaz a teledramaturgia de *Anos Rebeldes* em alta definição e coloca as consequências da repressão sobre jovens não militantes não tem intenção didática accidental, mas como princípio narrativo<sup>68</sup>. Exemplos mais evidentes do didatismo, além dos materiais de arquivo como pontuação dos relatos, as personagens mais articuladas com Gustavo centralizam a contestação ideológica: a parceira Cátia Andrade (Bárbara Reis), jovem jornalista que denuncia os abusos do Estado, e sua mãe, Natália (Mariana Lima), professora de história que trabalha os conceitos de democracia e golpe em sala de aula. No mesmo sentido, as passagens “corriqueiras” informam sobre hábitos e costumes geracionais, além de representar as culturas brasileira e chilena – principalmente no exílio de Renato com a família multicultural de Rimena Garcia (Maria Casadevall), filha da brasileira Laura (Cyria Coentro) e do chileno Hernando (Alfredo Castro)<sup>69</sup>.

---

<sup>66</sup> Todas as passagens de tempo são introduzidas por cartelas informativas e imagens de arquivo. O primeiro capítulo da segunda fase (23º da trama) apresenta fatos de 1974 (acirramento da luta armada, a prisão de opositores, a Copa do Mundo de Futebol, missões humanitárias aos moldes dos Médicos Sem Fronteiras) antes de localizar o ano de 1978 em referência à anistia. No entanto, é recorrente a menção ao ano de 1979 quando falam sobre os acontecimentos da trama – morte de Arnaldo, liberdade de Gustavo e volta de Renato ao Brasil.

<sup>67</sup> BRASIL, Ubiratan. “Protesto contra Temer marca final de ‘Os Dias Eram Assim’”. 18.set.2017. Disponível em: <https://cultura.estadao.com.br/noticias/televisao,protesto-contratemer-marca-final-de-os-dias-eram-assisim,70002005193>. Acesso em julho de 2020. Grifo nosso.

<sup>68</sup> O didatismo aparece na dramaturgia desde antes, em autores “nobres” como Bertold Brecht. Na falta de uma referência bibliográfica mais precisa, recorro à memória de um espetáculo recente: na montagem *O que mantém um homem vivo?* (adaptação de Renato Borghi e Esther Góes a partir de textos de Brecht), personagens como Galileu Galilei assumem o lugar de explicar a história diretamente, o que ressignifica a imersão do público. As estratégias com que o autor alemão contextualiza a plateia e relaciona os conflitos de seu tempo com o do tempo cênico reverberam há tempos na dramaturgia de televisão, ainda que, em geral, de maneira pasteurizada.

<sup>69</sup> A participação de Castro na produção apresenta muitas semelhanças com sua atuação real pela democracia chilena, ao contrário de Lucho Guzmán em *No*. Além dele, reaparecem de *Hilda Furacão* os atores Carlos Vereza (Camarada Lorca) como Dr. Vicente e Ricardo Blat (Cidinho, empregado de Tônico Mendes) como o mordomo Sandoval, ambos ligados à família Sampaio. Ainda que nada significativas para a análise, as coincidências mostram que não só as temáticas se repetem, mas também o perfil de alguns atores.

Em meados de 1970, na efervescência da Copa do Mundo<sup>70</sup>, o governo de Emílio Garrastazu Médici fortalecia suas ligações com a sociedade civil através da infame campanha “Brasil: Ame-o ou Deixe-o”; recém inaugurada na entrada da Amianto, a faixa de apoio ao regime desperta em Gustavo e Túlio (Caio Blat) a fúria impulsiva de vandalizar a construtora. Simultaneamente, Alice foge por um andaime da “torre de marfim”, onde contraria a moralidade aceitável a uma jovem branca e rica, e Renato a vê de dentro de seu Fusca branco – a princesa moderna, independente, resgata a si mesma da prisão aos olhos de um príncipe passivo. Após realizar um complexo trabalho de parto, o médico encontra seu irmão, a cunhada Cátia e a amiga dela, Alice, em meio às comemorações do tricampeonato brasileiro. A paixão entre Gustavo e a namorada é urgente, dura e tensa, como aquela que nutrem pela política; já o casal de protagonistas floresce na adversidade, o carinho em oposição aos tumultos da repressão e dos choques ideológicos que testemunham.

O contexto violento se impõe aos romances: após Túlio ser torturado e morto pela polícia, Natália articula com Cátia um plano para o genro sair do país em segurança após um período na clandestinidade. O desassossego (ou irresponsabilidade) da juventude, no entanto, leva os quatro amantes e, conseqüentemente, o delegado ao esconderijo. Amaral e Vítor plantam uma bomba no apartamento para incriminar os irmãos, mas são impedidos pela chegada de Alice e Cátia (a última, inclusive, ameaça os policiais com uma arma). Ambas são levadas à delegacia; na fuga dos Reis, Gustavo é preso e Renato toma seu lugar na partida para o Chile. O jovem advogado, na tentativa de consolidar-se na construtora, desenvolve o plano que “minimiza” os efeitos da perseguição: manter um irmão preso sem ser submetido à tortura e não investigar o paradeiro do outro desde que garantissem a Alice que o namorado teria morrido na fuga. Quanto a Cátia, vítima de assédio dentro da delegacia, é levada de volta para casa por Arnaldo, que destila racismo contra ela e seu pai, Josias (Bukassa Kabengele). O padrão de sobrepor acontecimentos grandiosos, que se repete ao longo da obra, exacerba o melodramático e muitas vezes beira o absurdo, mas carrega a essência da ficção sobre o período:

A impossibilidade de conciliação do casal e o desencontro experimentado na vida amorosa aludem ao fracasso que representava a lei de anistia, no fim dos anos 1970. Assim como os anos de exílio levaram à desunião, os anos de ditadura não poderiam ser superados apenas com o retorno dos exilados. Os

---

<sup>70</sup> A referência ao início da novela *Irmãos Coragem* (Roteiro de Janete Clair. Direção de Daniel Filho, Milton Gonçalves e Reynaldo Boury. Rio de Janeiro: Central Globo de Produção, 1970), com uma partida de futebol, é inegável e indica o caminho autorreferencial que a emissora seguiria pelos quase 90 episódios seguintes. Ver HAMBURGER, Esther Império. *Op. cit.*, p.87, a respeito da novela de Janete Clair.

crimes do Estado cometidos contra a população – prisões, torturas, mortes, desaparecimentos, exílio – não poderiam ser esquecidos; não havia condição efetiva para celebrar nenhuma espécie de união nacional.<sup>71</sup>

Renato e Alice, nos quase 15 anos em que estão distantes, formam famílias ressentidas: grávida, ela aceita o pedido de casamento de Vítor para que o filho não crescesse sem pai e muda-se para Miami<sup>72</sup>; já o médico recebe a notícia da união (não da paternidade) e, decepcionado, corresponde às investidas da chileno-brasileira Rimena<sup>73</sup>. Negam, assim, seus impulsos, afastando-se de tudo aquilo que lembra o amor impedido. Alice, especificamente, assume o papel de sua própria mãe, Kiki (Natália do Vale): conciliadora, reprimida, silenciada pelo marido e pelo status – o papel social pré-definido para a *mulher-esposa-mãe*. A esse respeito, temos, na terceira fase da novela (1984), uma cena emblemática entre a mãe e Nanda (Júlia Dalavia), a filha caçula e rebelde; no exercício de sua própria *mulheridade*<sup>74</sup>, Kiki encarna uma conciliação geracional.

1984. Quarto de Nanda. Dia. Kiki lê um livro com algumas frases grifadas; vê-se no início da página o título "Formação". Indisposta, sua filha Nanda está deitada ao seu lado e ouve sua declamação.

KIKI

"Ninguém nasce mulher; torna-se mulher."

NANDA

Simone de Beauvoir, *O Segundo Sexo*. Marquei várias partes pra você ler...

KIKI

É bonita a frase, filha, muito bonita, mas... Ah, essa literatura dessa mulher é tão complicada, eu nem sei se eu vou entender isso.

---

<sup>71</sup> MAGRI, Milena Mulatti. *Op. cit.*, p.228.

<sup>72</sup> A articulação de Vítor tem vários sentidos: a delegacia onde Amaral trabalha é financiada por Arnaldo para reprimir manifestações contrárias à construtora e ao projeto de poder que a cerca. Dessa forma, havia certa autonomia para cobrar favores, como o “tratamento especial” para Gustavo. Ao apoiar Alice no luto forjado e na gravidez inesperada, o advogado esperava que ela aceitasse o pedido de casamento e a mudança para a sede da empresa nos Estados Unidos - sua atenção estaria cada vez menos voltada ao amante e, assim, a “realização” do marido possessivo aumentaria.

<sup>73</sup> Não é coincidência falar do Chile ao falar sobre ditadura no Brasil. O país andino abrigou, durante o governo progressista de Salvador Allende, militantes em exílio como Paulo Freire, Betinho e Ferreira Gullar, entre outros nomes – seja para estabelecerem-se ali, seja como passagem para a Europa. Após o golpe de Pinochet, o país passa a não ser mais receptivo à oposição brasileira. No período em que Renato fica no país, conversa com Laura sobre o Brasil com saudades de casa; quando a sogra vai ao Rio de Janeiro reencontrar Rimena, falam brevemente sobre a violenta repressão às manifestações chilenas.

<sup>74</sup> A noção de *mulheridade* aqui aplicada é deslocada da ideia da *feminilidade* construída e essencialmente opressora; é, sim, um reencontro com aquilo que foi sufocado pelas convenções, um entender-se completa para além do que lhe era exterior. No caso de Kiki, a essência de sua descoberta está em fortalecê-la enquanto agente, outrora sufocada pelas demandas do marido e das filhas. Importante notar que a personagem não rompe com a maternidade, mas a ressignifica.

Kiki ri, envergonhada, e vira-se para ouvir Nanda falar.

NANDA

Mãe, basicamente o que ela fala é que é o conjunto da civilização que constrói isso que a gente chama de mulher. *(assertiva)* Nós.

KIKI

*(tirando os óculos)* É bonito, filha, mas... É, tá bom, vivendo e aprendendo.

NANDA

Esse livro é de 1949. Foi um marco, mudou o comportamento das mulheres da sua época. Você nunca leu, mãe?

KIKI

Ah, filha, eu não li tanta coisa, mas eu li muita coisa que eu achei que era importante *pra* mim na época. Por exemplo, eu sei quando eu me tornei mulher: quando eu casei com o seu pai, quando eu tive as minhas filhas... É, eu não sei porque que você precisou me dar isso agora...

NANDA

Porque eu quero paz, mãe. Eu preciso de carinho, de um colo...

KIKI

Ô, meu amor... *(afagam-se)*

NANDA

O seu carinho... Eu cansei de brigar, sabe? *(Kiki beija sua mão)* Eu acredito que a gente possa reconstruir nossa relação. Vamos tentar?

KIKI

*(ansiosa)* Vamos! Vamos, mas você vai prometer que você não vai ficar mais me agredindo e implicando comigo, *hum?*

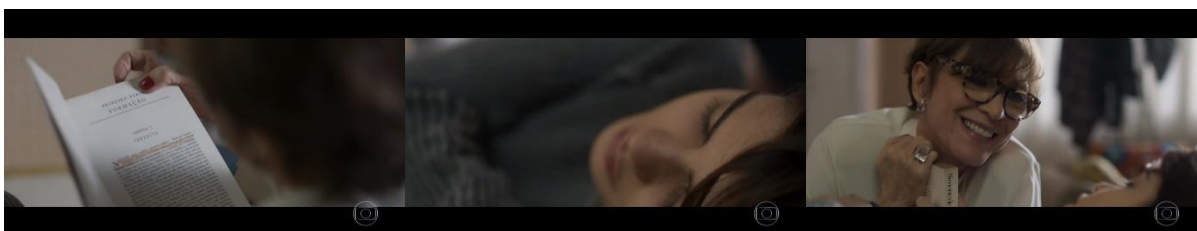
NANDA

Não vou, não vou. Vamos ler juntas esse livro e debater, pode ser?

KIKI

*(de mãos dadas com a filha)* Tá! Pode, pode!

Figura 17: Fotogramas da conversa entre Nanda e Kiki Sampaio





Representada como uma jovem inconsequente, o comportamento errático de Nanda era alvo das críticas violentas do pai, o qual responsabilizava Kiki pela má educação. A morte súbita de Arnaldo acirra o enfrentamento entre elas e, após alguns anos separadas, entram em acordo sobre rever seu relacionamento. A mãe apodera-se das próprias opiniões: questiona a administração da empresa que herdara, enfrenta o comportamento abusivo do genro, revê os momentos em que foi omissa; quando Nanda descobre-se infectada por HIV, já em manifestação da AIDS<sup>75</sup>, é extremamente participativa. A autocrítica também é presente com Maria (Carla Salle), a caçula de Vera: tratada como a filha madura que tudo compreendia, a dedicação que a mãe despendia aos problemas dos irmãos resultava em uma dose de negligência com ela. Em seu envolvimento com Toni Sampaio (Marcos Palmeira), Maria é caracterizada como uma mulher liberal, que se permite realizar desejos e fantasias, enquanto Monique (Letícia Spiller) sente-se castrada pelo casamento<sup>76</sup>. Depois que a esposa deixa a família em busca de autoconhecimento, Toni envolve-se com a jovem, que passa a auxiliar nos conflitos dele com a família. Ser mais nova que o companheiro justifica que Maria tenha menos preconceitos, mas mantém o estigma da mulher salvadora; dá vazão a suas angústias através da arte – literatura e música que consome e vende, performances de que participa.

Extrapolando o âmbito familiar, outra importante relação que a novela desenvolve é entre Alice e Cátia. Arnaldo não só desaprova a amizade entre elas como alega que a filha de Josias e Natália teria apresentado sua herdeira a subversivos (Renato e Gustavo) por conta do “ódio de classe” que nutre – um malabarismo discursivo para discriminar tanto a negritude quanto o posicionamento político; além disso, demite o contador e exige que as jovens não se encontrem mais. É marcante a declaração de Cátia quando é forçada a romper com Alice: “Eu percebi que o mundo não é igual *pra* mim e *pra* você”. No entanto, os caminhos profissionais que trilham durante o rompimento são complementares. Cátia encontra no jornalismo uma

---

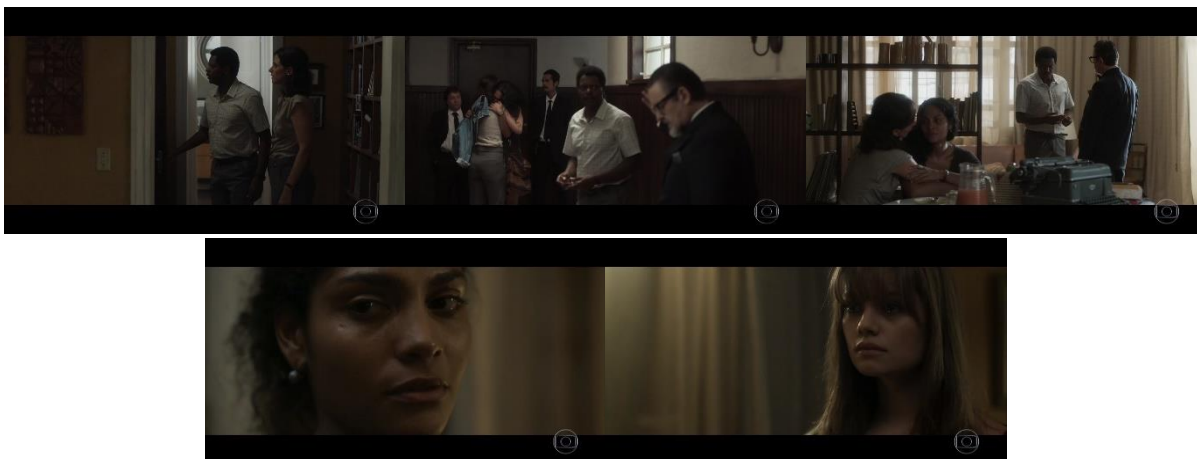
<sup>75</sup> Ver Guia de Terminologia do UNAIDS (Programa Conjunto da Nações Unidas sobre HIV/ AIDS). 2017. Disponível em: [https://unaid.org.br/wp-content/uploads/2017/09/WEB\\_2017\\_07\\_12\\_GuiaTerminologia\\_UNAIDS\\_HD.pdf](https://unaid.org.br/wp-content/uploads/2017/09/WEB_2017_07_12_GuiaTerminologia_UNAIDS_HD.pdf). Acesso em julho de 2020.

<sup>76</sup> Caíque (Felipe Simas) e Rudá (Konstantinos Sarris) são os filhos mais velhos, nascidos quando o casal ainda era muito jovem. Esperança (Kiria Malheiros) nasce no dia do tricampeonato brasileiro de 1970, cujo parto fora auxiliado por Renato, e batizada em homenagem à sobrevivência de Monique.

estratégia para superar o trauma da prisão ao denunciar os crimes do Estado; enfrenta ameaças, censura, atentado contra o jornal e até mesmo o pânico da mãe após as torturas para desenvolver um livro e um documentário com depoimentos. A protagonista, enquanto mora nos EUA, é estimulada por Vítor a estudar fotografia – quando a anistia permite o retorno dos exilados e ele teme o reencontro com Renato, suborna um galerista para expor suas fotos. De volta ao Brasil, passa a registrar acontecimentos como a marcha pelas eleições diretas, onde descobre a verdade; faz do seu trabalho um exercício de reparação histórica e de reconciliação com o seu antigo amor.

*Figura 18: Fotogramas da prisão de Cátia Andrade e diferenças de tratamento entre Cátia e Alice Sampaio*





A obra reforça a ideia do fazer artístico como fator de mudanças, bastante relevante dentro da proposta de revisão do passado e determinante para a estrutura que apresenta ao público. Ainda que muitas vezes o formato convencional de novela prevaleça, o título de “supersérie” é interessante para demonstrar o caráter experimental da novela<sup>77</sup> – ou, como avaliaria a crítica tradicional, as “ousadias” ou “polêmicas” que a faixa das 23h permite. A direção de fotografia é assinada por Walter Carvalho, que imprime sua vasta experiência com a imagem cinematográfica na *telinha*: perspectivas inusitadas nas sequências de maior carga política, velocidade de captação pouco usual (que deixa rastros de imagem) em momentos de maior profundidade psicológica, bom aproveitamento da iluminação natural e de fontes como velas e fogueiras (além do laboratório de revelação de Alice, onde luz vermelha e contraste pontuam a tensão do sentimento proibido). A encenação flui bem em planos que extrapolam a já assimilada linguagem televisiva, com movimentos menos engessados e artificiais, mas a produção parece “gastar” os belos quadros e recursos tecnológicos – especialmente o efeito dos “fantasmas” – em detrimento de situações dramáticas mais bem elaboradas<sup>78</sup>.

Essa necessidade de recorrer a elementos da sétima arte foi explorada pela emissora após a audiência, interessada em novas propostas de dramaturgia audiovisual, migrar para canais por assinatura e, posteriormente, plataformas de *streaming* – o “padrão Globo de qualidade” estava desgastado. Ainda em 2015, os diretores Mauro Mendonça Filho e Fernando

---

<sup>77</sup> Ver HAMBURGER, Esther Império. *Op. cit.*, p.91.

<sup>78</sup> A título de desabafo: nos capítulos 59 e 60, após um pedido amigável de divórcio, Alice é enganada por Vítor. Dopada e estuprada pelo marido em um motel, reproduziu a imagem principal do filme *Beleza Americana* (1999): perpendicular à cama, a câmera percorre o corpo da atriz – nua, parcialmente coberta por pétalas de rosa vermelha. Na sequência, Vítor surta na piscina, obcecado pela esposa, o que considero a performance mais infeliz do ator na novela. A referência a um longa-metragem cercado por controvérsias talvez tenha contribuído para a rejeição da cena, assim como a compreensão da dificuldade de Daniel de Oliveira, verdadeiramente casado com Sophie Charlotte, em performar tais ações – afinal, há limites para a verdade cênica.

Meirelles apresentaram o que consideravam os “novos parâmetros” para trabalho em televisão, baseados nos formatos seriados que desenvolviam no período; destacam-se a equipe cinematográfica para a fotografia e a urgência para desvincular imagem e som<sup>79</sup> (afetando a hegemonia do diálogo diegético, eternizado pela montagem em campo e contracampo). Desde então, percebe-se uma maior preocupação com tratamento do som e elaboração do espaço sonoro dentro das narrativas, com camadas de significação – por exemplo, o frequente som de sirenes nas sequências internas de *Os Dias*, que mantém no público a sensação de risco iminente. Em relação à trilha musical, a coexistência de “fonogramas originais e regravações”<sup>80</sup> faz a ponte entre os tempos ficcional, de produção e exibição. Ainda que não seja um trabalho documental em sentido estrito, portanto, sem dever fidelidade absoluta ao momento retratado, portais de entretenimento consideraram que a obra teria abusado da liberdade artística ao tocar Legião Urbana na década de 1970 e Chico Science em 1980<sup>81</sup> – como se a música não fosse também polissêmica, dado que é arte, nem pudesse ser colocada em relação ao tempo de escuta.<sup>82</sup>

A potência de usar palavras de grandes letristas e intérpretes do período para tratar do hoje é correspondente ao uso de imagens de arquivo – referenda opiniões e costumes, fundamenta a dramaturgia. Não existe uma proposta de aproximar os materiais documentais da ficção como em *No*, mas de conferir verossimilhança; as notícias de jornal e os registros da repressão mostram *o que foi*, a dramaturgia completa com *o que (mais) poderia ter sido*. Coube o recurso a uma sala de aula, didática e sugestiva dos conflitos que viriam nos próximos capítulos.

1970. Rio de Janeiro. Dia. Início do episódio. Ao som de *Deus Lhe Pague*, uma imagem de arquivo sobrevoa o centro da cidade, onde pairam papeis picados. Quando Elis Regina começa a cantar, vemos uma lousa onde a professora de história Natália escreve “1964”.

---

<sup>79</sup> Anotações pessoais da mesa “*Séries de TV: Novo Espaço Criativo?*”, na Semana ABC em 14.mai.2015. O vídeo da Associação Brasileira de Cinematografia na íntegra está indisponível.

<sup>80</sup> ARAÚJO, Carlo apud ANNYSTON, ENDRIGO. “É um retrato de um momento artístico da época”, diz diretor sobre elogiada trilha de *Os Dias Eram Assim*”. 21.abr.2017. Disponível em: <https://observatoriodatv.uol.com.br/entrevista/e-um-retrato-de-um-momento-artistico-da-epoca-diz-diretor-sobre-elogiada-trilha-de-os-dias-eram-assisim>. Acesso em julho de 2020.

<sup>81</sup> Ver XAVIER, Nilson. “Com trama política esgotada, sobrou clichê em *Os Dias Eram Assim*”. 18.set.2017. Disponível em: <https://tvefamosos.uol.com.br/blog/nilsonxavier/2017/09/18/com-trama-politica-esgotada-sobrou-cliche-em-os-dias-eram-assisim/>. Acesso em julho de 2020.

<sup>82</sup> A esse respeito, Arlindo Machado considera que “muitos discursos sobre a televisão às vezes me parecem um tanto estacionários ou conformistas, pois negligenciam o potencial transformador que está implícito nas posturas que nós assumimos com relação a ela; e “nós”, aqui, abrange todos os envolvidos no processo: produtores, consumidores, críticos, formadores, etc.” MACHADO, Arlindo. *A Televisão Levada a Sério*. São Paulo: Editora Senac, 2000, p.12-3.

NATÁLIA

“Assim sendo, declaro vaga a Presidência da República.” Foi com essas palavras que o presidente do Senado consumou o Golpe de 64 e anunciou que João Goulart, eleito democraticamente, não era mais Presidente do Brasil. E assim teve início o golpe militar que perdura até hoje.

Durante a fala, algumas imagens de arquivo são sincronizadas às ações descritas: tanques de guerra percorrem as ruas, civis correm e militares apontam suas armas para as câmeras; manchete de jornal apresenta ““Gorilas” anunciam golpe contra Jango”; militares barram manifestação, Jango faz pronunciamento. Quando fala do golpe militar, mostra um oficial que carrega a bandeira do Brasil à frente do carro do primeiro presidente militar, agentes da repressão em meio a gás e destroços. A imagem volta para a professora, em plano próximo dela.

NATÁLIA

Nós nunca mais pudemos votar e escolher quem vai ser nosso presidente.

A câmera se move do perfil para as costas da professora, revelando a turma de estudantes que se entreolha e cochicha. Um deles, à esquerda do quadro, olha desconfiado para ela. Vemos Natália da perspectiva baixa da plateia, atrás desse aluno.

NATÁLIA

O que foi? Que caras são essas? Tô falando alguma besteira? Isso é um período tão recente da história do nosso país...

Plano da sala de aula, pelo ombro de Natália.

ALUNO

Professora, a senhora não tem medo de falar *nesse* assunto?

Plano baixo da professora.

NATÁLIA

Eu tenho sim, tenho muito medo. Tenho medo de falar e tenho medo de me calar também.

De perfil, o aluno revira o olho com desprezo. Volta para perfil de Natália.

NATÁLIA

Tenho medo dos atos institucionais que foram assinados. O AI-5, por exemplo, (*manchete “Editado o Ato 5” aparece rapidamente enquanto ela vai para o quadro e escreve “AI5”*) ele restringiu, praticamente acabou com a nossa liberdade de expressão, de manifestação...

Novas imagens aparecem conforme o ritmo e o teor da fala: manchete do ato institucional em vigor e jovem preso pela Polícia do Exército.

NATÁLIA

Eu tenho medo da censura à imprensa, aos meios de comunicação – ninguém pode falar mais nada, protestar contra mais nada. Eu tenho medo das arbitrariedades que estão sendo cometidas em nome daqueles que têm poder...

Vemos o vídeo de uma pessoa caída em meio a um grupo agitado, seguido por fotos de um censor acompanhando a prensa do jornal, manifestantes com cartazes “Jornalistas contra a repressão”; um

homem sem camiseta acompanhado por militares, outro caído sob chutes e golpes de cassetetes, a cavalaria em contraste com mulheres e crianças na rua. Volta ao plano de perfil dela.

NATÁLIA

Mas eu... eu gostaria de dividir esse meu medo com vocês, e não esconder. (*plano rápido do aluno, pensativo*) Vocês são jovens e eu acho importante que vocês conheçam as forças históricas que estão em jogo, não é? (*pausa*) Por hoje, é só.

A turma sai da sala enquanto Natália guarda seu material. O aluno incomodado espera ficar sozinho com ela para dirigir-se à mesa. Natália observa sua chegada, solícita.

ALUNO

Professora, eu gosto muito da senhora, por isso, vou relevar hoje.

NATÁLIA

Relevar? Relevar por quê?

ALUNO

A sua visão errada sobre a revolução. O regime militar *tá* salvando o país de uma invasão e da ameaça dos comunistas.

NATÁLIA

(*desconcertada*) Desculpa, mas é essa a justificativa *praqueles* que deram o golpe.

ALUNO

É só um aviso, só porque eu gosto muito da sua aula. Não entra em polêmica, fica quieta... o tempo é o melhor juiz.

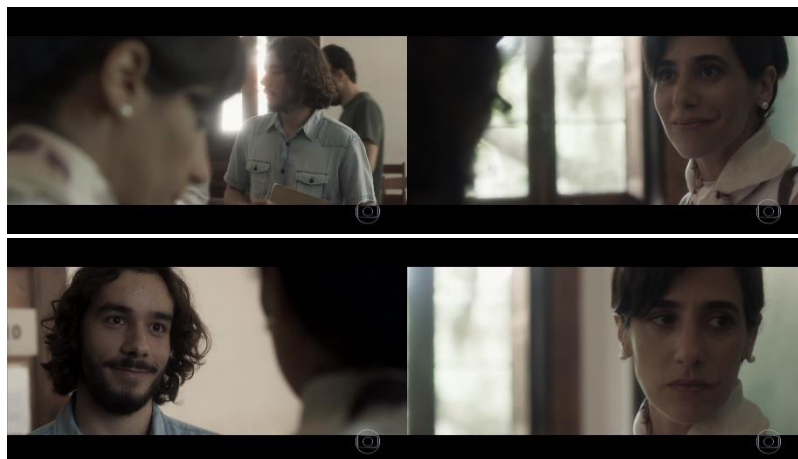
Ele sai, satisfeito; ela observa, preocupada com a ameaça.<sup>83</sup>

Figura 19: Fotogramas da aula de Natália Andrade



<sup>83</sup> Com poucas exceções, a supersérie exibia 4 episódios por semana na faixa das 23h (às segundas, terças, quintas e sextas-feiras). Esta cena é a introdução de um capítulo exibido na segunda-feira e quebra o conflito apresentado na sexta-feira anterior (Alice no falso enterro de Renato, recém chegado no Chile). A obra é bastante cuidadosa com a relação entre a redundância do gênero e os intervalos da grade, não incorrendo em repetições excessivas; os ganchos são estruturados de uma forma para as pausas de quarta-feira e de outra para os finais de semana, o que parece “respeitar a memória” da audiência em cada um desses momentos.





De modo vertiginosamente oposto ao final de *Hilda Furacão*, onde a ditadura é como um “mal necessário” para o crescimento pessoal das personagens, este episódio de *Os Dias* começa anunciando o tipo de julgamento que dissidentes do governo recebiam da população média e termina com o encontro acidental entre Renato, Hernando (o homem que deveria abrigá-lo no exílio) e a filha enquanto resgatam habitantes de Chiloé de um incêndio. Todas as cenas apresentadas – inclusive a da introdução do capítulo, em que se condena a exaltação de um torturador – representam ruídos não só do passado, mas de suas reminiscências no presente<sup>84</sup>.

A estrutura simples “mocinha e mocinho amam-se a ponto de desafiar as convenções” não invalida o processo de construção de memória pela via cultural e “aponta a necessidade de compreensão do que significaram esses anos de terror em nossa história e, ainda, do porquê de tanta coisa permanecer obscura, rejeitada, recalcada”<sup>85</sup>; no entanto, a temática, suficientemente densa para realizar-se no formato seriado, é dissipada em suas várias subtramas (típico da estrutura da supersérie/ novela). A revolução de costumes dos anos 1970 dilui-se nos núcleos, em situações didáticas que parecem menos relevantes que o conflito Rimena-Renato-Alice-Vítor. A manifestação que mais se perde em meio a isso é a crítica ao racismo. Dalva (Ana Miranda) e seu filho, Domingos (Izak Dahora), compunham a família Reis de forma normalizada até que ela questiona não ter sido convidada para o lançamento do seminário sobre a ditadura (idealizado por Gustavo e Cátia):

Vocês não me convidaram *pro* lançamento do livro e eu também me considero uma vítima - não só pelo que eu e sua mãe passamos com você e o Renato, mas pela história da minha vida. (...) Eu me

<sup>84</sup> “Se a telenovela pretende representar a realidade e, sobretudo, a realidade atual, é necessário que ela procure representar os acontecimentos de sua época e de sua posição social.”. PALLOTTINI, Renata. *Op. cit.*, p.175.

<sup>85</sup> MAGRI, Milena Mulatti. *Op. cit.*, p.54-5.

sinto às vezes assim... eu não tenho casa. (...) Eu fui muito bem acolhida, eu não tô reclamando!, mas eu e o Domingos passamos por um trauma e eu quero falar.

Na reunião com familiares e vítimas de violência, Gustavo diz que ela não foi perseguida nem teve atuação política – postura bastante ingênua em uma sociedade onde a materialidade é determinante para a discriminação. Quando começa seu depoimento, sobre ter sofrido "uma injustiça em uma época difícil, em que pessoas como eu não tinham voz - e eu acho que isso tem que mudar", Dalva é atravessada por Vera e Natália - brancas e intelectuais que serviam para “validar” a narrativa vivenciada por uma mulher negra, vítima da política violenta de remoção de favelas no Rio de Janeiro. No trecho final de seu relato, diz:

No dia seguinte [ao incêndio na favela], quem tinha alguma coisa *pra* levar foi removido em carros de lixo. Foi removido em carros de lixo... porque era isso que éramos: apenas lixo - sem voz, sem direitos, sem importância alguma. Mas eu me ergui: meu filho estudou, se formou médico, doutor Domingos, mas tudo isso eu devo à ajuda de uma mulher (...), minha amiga, Dona Vera.

*Figura 20: Fotogramas do depoimento de Dalva no grupo de apoio às vítimas da ditadura*





Também Cátia e Josias experienciam situações de violência, como quando são impedidos de entrar em um restaurante porque, supostamente, não teriam dinheiro para pagar a conta. Na nossa sociedade, em que a desigualdade racial é gritante, essas são passagens importantíssimas, mas pouco desenvolvidas no decorrer da trama. Parte da culpa é o engessamento no formato da novela das 18h, ao qual o projeto foi originalmente destinado<sup>86</sup> e que exigiria atenção a temas considerados polêmicos, de modo a não haver conflitos com a classificação indicativa – o que fez a trama perder grandes oportunidades de debate.<sup>87</sup> Merece reconhecimento positivo, porém, a dissociação entre homossexualidade e HIV/Aids, e a forma explícita como o tema é tratado (principalmente se levarmos em conta o aumento da notificação de casos entre jovens<sup>88</sup> que não vivenciaram a doença em tempos de “sentença de morte”): cartelas informativas, exibição de reportagens da própria emissora e diálogos atemporais cumprem a função social de alerta sob um aparato estético bastante sensível, sustentado pelas fases bem divididas.

Conforme apresentado no início do capítulo, as fases são determinadas por marcos históricos<sup>89</sup>. A primeira é centrada na Copa do Mundo e responde ao evento sediado no país 3 anos antes, que contribuiu para abalar as estruturas democráticas vigentes; genericamente, as personagens assumem posturas perante a sociedade – apaixonam-se pelo “inimigo”, aliam-se ao governo, enfrentam a máquina de poder, fecham os olhos. No segundo momento, com o início da reabertura, as vozes dissonantes ganham espaço nas discussões e as influências externas impõem-se com mais força, como parte da agenda “liberalizante” em formação. O

<sup>86</sup> Ver CARDOSO, Jeferson. "Remanejada para às 23h, Os Dias Eram Assim seria uma boa novela das seis?". 24.abr.2017. Disponível em: <https://oplanetatv.clickgratis.com.br/blogs/curtas-e-quentes/remanejada-para-as-23h-os-dias-eram-assim-seria-uma-boa-novela-das-seis.html>. Acesso em agosto de 2020.

<sup>87</sup> Ainda que insuficiente, a negritude aqui não é invisibilizada como em *No*. Em *Hilda Furacão*, as personagens da prostituta Guiomar (Zezeh Barbosa) e do policial Enéas (Alexandre Moreno) são praticamente figurativas no núcleo do Maravilhoso Hotel; o locutor Emecê (Sérgio Loroza) acredita que sua admiradora não pode se apaixonar por um homem gordo como ele e contrata Aramel para representá-lo – magro, branco, de olhos azuis.

<sup>88</sup> “Entre 2007 e 2017, a notificação de casos de HIV de pessoas com 15 a 24 anos aumentou aproximadamente 700%.”. ALEIXO, Isabela; GRANDELLE, Renato. “O que está por trás da explosão de casos de HIV entre jovens”. 17.fev.2019. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/sociedade/saude/o-que-esta-por-tras-da-explosao-de-casos-de-hiv-entre-jovens-23459399>. Acesso em agosto de 2020.

<sup>89</sup> Não encontramos, aqui, a discrepância entre a evolução da narrativa e o desenvolvimento psicológico das personagens, como ocorreu em *Hilda*.

torpor das comemorações gradualmente transforma-se nas incertezas e radicalizações de posturas na última fase, em 1984, em diálogo tanto com a chamada “década perdida” quanto com o desenho de Brasil que se formava a partir do “despertar do gigante”. As relações políticas da trama, responsáveis pelo encontro dos núcleos, são razoavelmente previsíveis a quem tem conhecimento histórico: prisão de dissidentes, repressão, ascensão de empresas de infraestrutura por meios fraudulentos, mobilizações pró-democratização, resquícios de bipartidarismo no governo civil. No sentido oposto do que é relativo ao cidadão (portanto, ao político), as relações domésticas são típicas ao público mais amplo: reunião e separação de casais, morte de personagens não redimíveis, gravidez como símbolo de renovação.

A obra é marcada pelo *mea culpa* da Rede Globo, que trabalha institucionalmente com a ideia de não mais esconder o favorecimento obtido durante o regime militar nem ignorar o que considera sua ação social pelo povo brasileiro – mesmo em sua representação massificada das classes médias no eixo Rio de Janeiro-São Paulo; é uma retórica bastante marcada pela ideia de que o erro fora em busca de um bem maior, o direito à liberdade. O *merchandising* social contra discriminação sexual, homofobia e racismo é relevante e, mesmo que rasas, as campanhas representam um pequeno avanço em direção a uma reparação, mas não apaga o prejuízo de que ainda damos conta (em especial, a parcela da sociedade que tem se deslocado paulatinamente da influência dos grandes conglomerados de mídia). Não se pode exigir que projetos de ficção solucionem, sozinhos, questões de representatividade continuamente postergadas pelas esferas de poder – a arte como ferramenta coercitiva corresponde à desumanização máxima, essência do autoritarismo a ser combatido.

Figura 21: Manifestações políticas em Os Dias Eram Assim



(Na conclusão da Assembleia Constituinte, a personagem de Mariana Lima critica a um jornal que criminosos como o delegado tenham força dentro da democracia, ao que Marco Ricca responde com um beijo debochado. Caso essas personagens correspondam a parlamentares reais, poderíamos supor que Natália fosse filiada a partidos do campo progressista, enquanto Amaral, no espectro oposto, seria da base aliada do atual presidente – se não o próprio.)

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

As obras analisadas foram produzidas posteriormente ao período histórico a que se referem, mas dialogam com o contexto social do momento da produção; essa temporalidade dissociada é marca da contemporaneidade que Agamben associa à experiência da moda e, aqui, relaciona-se à criação e disseminação de ideias, não limitada a um presente próximo. Pensar o contemporâneo está condicionado a descontinuar e acionar relações significativas entre tempos, compreendendo-os de modo inédito. De maneira complementar, o professor João Hansen afirma que “A alegoria (grego *allós* = *outro*; *agourein* = *falar*) diz *b* para significar *a*.”<sup>90</sup> – sendo *a* as ditaduras civil-militares, quem as conhece é capaz de conhecer *b*, ou seja, compreender particularizações daquilo que as obras propõem como elaborações críticas. É nesse sentido que a opção por uma representação dramática de fatos históricos é muito acertada – incorporar os elementos alegórico e artístico expande as possibilidades do debate social<sup>91</sup>. Não encontramos nas produções estudadas um programa estético rígido, mas

uma forma de compreensão dos eventos que leva em consideração o processo histórico e o considera um movimento que deixa marcas temporais – como as ruínas. A alegoria, portanto, pode não apresentar uma visão conclusiva sobre o objeto, já que ele é suscetível às alterações do tempo. Ela é uma forma que permite falar sobre aquilo que não se compreende, sobre aquilo para o qual não há resposta definitiva.<sup>92</sup>

De maneira concisa, entendemos que a trajetória das personagens protagonistas das obras analisadas são representações alegóricas. Lançada em um período de esperança na retomada democrática e no crescimento econômico, *Hilda Furacão* carrega no lema de Madame Janete (“O que Deus risca, ninguém rabisca!”) a ideia de que a prosperidade, mesmo atravessada por crises, está no destino nacional. Em *No*, além dos elementos da campanha publicitária articularem-se no contraste entre negação e alegria, os relacionamentos pessoais são determinados pelo sistema vigente. Por último, *Os Dias Eram Assim* aproveita-se de uma atmosfera que confunde os tempos presente e passado para criticar as reminiscências do autoritarismo, um importante ator social da política – autoritarismo esse ainda vigente. A forma

---

<sup>90</sup> HANSEN, João Adolfo. *Alegoria – Construção e Interpretação da Metáfora*, p.7. Apud MAGRI, Milena Mulatti. *Op. cit.*, p.169.

<sup>91</sup> “(...) parte-se do conceito (universal) e busca-se a configuração sensível (particular) capaz de representá-lo”. XAVIER, Ismail. *Alegorias do subdesenvolvimento: Cinema Novo, Tropicalismo, Cinema Marginal*. São Paulo: Cosac Naify, 2013, p.366.

<sup>92</sup> MAGRI, Milena Mulatti. *Op. cit.*, p.238.

dramática, em virtude de suas crises e fraturas, serve ao propósito de investigação próprio do contemporâneo – uma reflexão ativa que interpola visões de mundo.

As três produções também servem para pensarmos as diferenças de perspectiva entre cinema e televisão. Se a crítica concede ao cinema a oportunidade da polissemia, da audiência poder desenvolver teorias diversas sobre um enredo exposto em tela grande, sobra à telinha e suas dezenas de capítulos o título de “atividade alienante”. Enquanto sistema de transmissão de sinal, a TV não carrega ideologia, informação ou desinformação – isso decorre de exercício criativo, humano, artístico e jornalístico. Quando Raymond Williams, na década de 1970, questiona o conceito “estático” de *programa*<sup>93</sup>, ele entende a programação como a grade à qual nos referimos hoje, um conjunto de elementos que se articulam em um discurso hegemônico; em uma estrutura grande como a de uma rede de emissoras, com profissionais de diferentes setores e realidades, é impossível não haver elementos que sirvam à reflexão. Em uma sociedade como a brasileira, onde o surgimento dos canais de transmissão está diretamente associado a projetos estatais de infraestrutura e que a construção de uma identidade nacional (ainda que artificial) deu-se com a teledramaturgia, a intelectualidade preferiu distanciar-se do potencial construtivo da TV para atacá-la<sup>94</sup> a reverter o sistema estabelecido.

Não sendo todas as críticas infundadas, deve-se pensar qual o lugar de ação de profissionais de audiovisual em um cenário como esse, em que a representação padronizada é dominante. A indústria cinematográfica também é suscetível a pressões do sistema e, bastante plural, responde de diferentes formas. Se levássemos os aspectos negativos ao limite, o filme chileno não poderia ser recomendado (falta protagonismo aos povos originários, às mulheres, às classes baixas); no entanto, por propor uma discussão universal sobre publicidade e democratização que pode ser completada pela experiência particular da audiência, o longa-metragem ganhou lugar de destaque entre as produções latino-americanas da última década. A mesma observação cabe às produções seriadas que analisamos – tanto a ideia de que a

---

<sup>93</sup> Ver MACHADO, Arlindo. *Op. cit.*, p.28.

<sup>94</sup> “(...) apesar de toda a qualidade do padrão Globo, a televisão brasileira, pode-se dizer, é, não a melhor, mas a pior televisão do mundo. Uma televisão que manipula a informação, intromete-se nos processos eleitorais, é incapaz de disseminar conhecimento, impede o desenvolvimento das expressões locais e da produção independente pelo controle centralizado da produção audiovisual no país, cria e difunde estereótipos e vícios de linguagem com objetivos estratégicos comerciais, etc.”. BOLAÑO, César. “O mercado de televisão durante o Regime militar”. SIMIS, Anita (org.). *Op. cit.*, p.55.

população brasileira não foi suficientemente retratada quanto o fato de as narrativas agirem como “termômetro” de tensões sociais.

Validar a recepção crítica também demonstrou ser um instrumento importante nas análises – afinal, o sucesso atribuído a obras de cinema e televisão pode ser parcialmente associado ao público ter gostado (ou não) do que viu. Em especial nas produções dos anos 2010, comentadas quase simultaneamente ao lançamento e exibição delas, deparamo-nos com opiniões bastante contrastantes das nossas percepções e que auxiliaram na elaboração dialética dos textos apresentados. Ao levarmos em consideração que as narrativas estudadas carregam bandeiras pró-democracia e que artistas deveriam “manter sua liberdade diante de qualquer circunstância”<sup>95</sup>, esse método mostra-se condizente com o posicionamento existencial das obras. Em tempos de novos instrumentos de censura, como o boicote de financiamento público e o policiamento de discursos de oposição, a crítica audiovisual poderia adotar estratégias mais construtivas para avaliar as múltiplas qualidades do que é veiculado e, principalmente, das consequências sociais trazidas por esses debates.

Contemporaneidade, alegoria e recepção crítica são elementos que não servem, sozinhos, à superação dos traumas da ditadura – para isso, é imperativo que o exercício retórico (documental ou ficcional) sobre os governos autoritários na América Latina chegue à sociedade como um todo. O avanço na representação da violência dos regimes é latente nas obras, como vimos no filme de Pablo Larraín: a campanha veiculada é o extremo oposto das situações de terror a que a oposição foi submetida, as quais afastavam o público da atividade política. Nas *telinhas*, a imagem da militância modificou-se nos quase 20 anos que separaram uma produção da outra, na tentativa de transformar o engajamento em uma postura positiva. Ainda que o contexto atual nos aproxime do colapso das instituições democráticas, a arte é um importante registro do que somos e daquilo em que podemos nos transformar.

---

<sup>95</sup> AVELLAR, José Carlos. *A ponte clandestina: Birri, Glauber, Solanas, García Espinosa, Sanjinés, Alea: teorias de cinema na América Latina*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995, p.88.

## ANEXOS

Relação de personagens em *Hilda Furacão*:<sup>96</sup>

– Núcleo de **Frei Malthus** (Rodrigo Santoro): a mãe **Neném** (Zezé Polessa); o mentor, **Padre Nelson** (Paulo Autran); o sacristão **Dindim** (Guilherme Karan).

– Núcleo do jornalista **Roberto Drummond/ Camarada Lima** (Danton Mello): a amada **Bela Bê** (Carolina Kasting); **Celso** (Henri Castelli), ex-noivo de Bê; as tias **Çãozinha** (Débora Duarte) e **Ciana** (Walderez de Barros); o fotógrafo **Demétrio Barbosa** (Caio Junqueira); o locutor de rádio **Emecê/ M.C.** (Sérgio Loroza); o **Profeta** (Emiliano Queiroz).

– Núcleo de **Aramel, o Belo** (Thiago Lacerda): a amada **Gabriela M.** (Tereza Seiblitiz); o patrão **Tonico Mendes** (Stênio Garcia); o empregado de Tonico, **Cidinho** (Ricardo Blat).

– Núcleo de Santana dos Ferros, terra natal de Malthus, Roberto e Aramel: o delegado **Procópio** (Ivan Cândido) e sua esposa, **Nevita** (Mara Manzan); **Padre Geraldo** (Marcos Frota), clérigo progressista; a artista **Yara Tupinambá** (Suzana Gonçalves); a beata **Fininha** (Yara Jamra); o afilhado de Fininha, **Dudu** (Luiz Claudio Jr); o dono da venda, **Zé do Raimundo** (Cláudio Galvan); as prostitutas **Alice** (Thais Tedesco), **Alição** (Marilena Cury) e **Alicinha** (Yachmin Gazal); **Zé Viana** (Marcos Oliveira), capitalista, eterno noivo de Çãozinha; **Alencastro** (Carlos Gregório), comunista, namorado de Ciana.

– Núcleo de **Hilda Gualtieri Müller/ Hilda Furacão** (Ana Paula Arósio): os pais **Müller** (Henri Pagnocelli) e **Bherta** (Eliane Giardini); o ex-noivo, **Juca** (Pedro Brício); a cartomante **Madame Janete** (Arlete Salles); os coronéis **Possidônio** (Tarcísio Meira) e **Filogônio** (Roberto Bonfim), pretendentes a noivo.

– Núcleo de **Dr. Ventura** (Rogério Cardoso): a esposa, **Dona Loló** (Eva Todor); a neta, **Dorinha** (Tatiana Issa); a sobrinha-neta, Bela Bê; o vereador aliado, **Padre Cyr** (Luís Mello); a vizinha, **Dona Lucianara** (Cininha de Paula); o filho de Lucianara, **Vitinho** (Guga Coelho), apaixonado por Leonor.

– Núcleo da Zona Boêmia e do Maravilhoso Hotel: **Cintura Fina** (Matheus Nachtergaele), travesti e costureiro; as prostitutas **Maria do Socorro/ Maria Tomba Homem** (Rosi Campos), **Leonor** (Paloma Duarte), **Guiomar** (Zezeh Barbosa), as gêmeas **Dulce** (Márcia Barros) e **Dirce** (Mônica Lima); a cantora **Divinéia** (Cláudia Alencar); o segurança e recepcionista, **Jabuti** (Anselmo Vasconcellos); os policiais **Enéas** (Alexandre Moreno) e **Vasco** (Marcelo Brou); o boêmio **Olavo** (Mário Lago), amigo de escola do Pe. Nelson.

– Núcleo comunista: o vereador **Orlando Bonfim** (Chico Diaz); o líder, **Camarada Lorca** (Carlos Vereza); camaradas **Vermelhinho** (sem créditos), **Zico** (Daniel Boaventura), **Zora/Bete** (Maria Maya), **Alves** (Wálter Verve), **Lucília** (Fernanda Badauê) e a infiltrada **Rosa** (Elaine Mickely); o investigador **Nilson Sargento** (Dary Reis).

---

<sup>96</sup> Adaptado de: <http://teledramaturgia.com.br/hilda-furacao/>. Acesso em junho de 2020.

Coletânea de imagens:





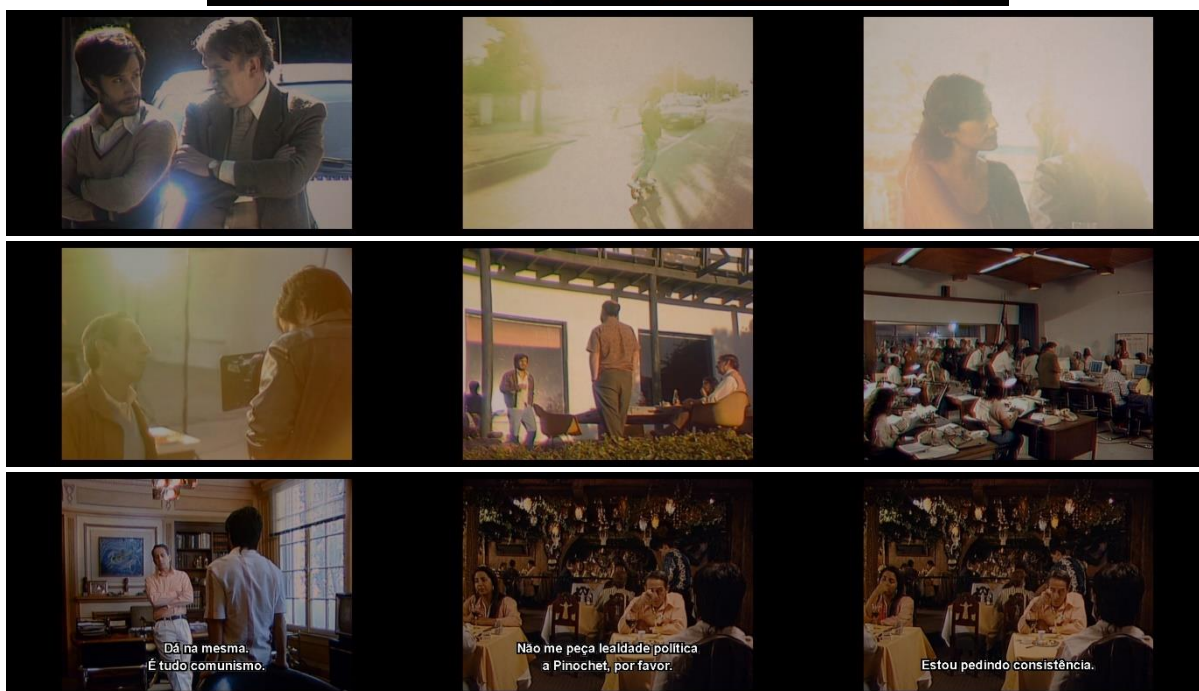
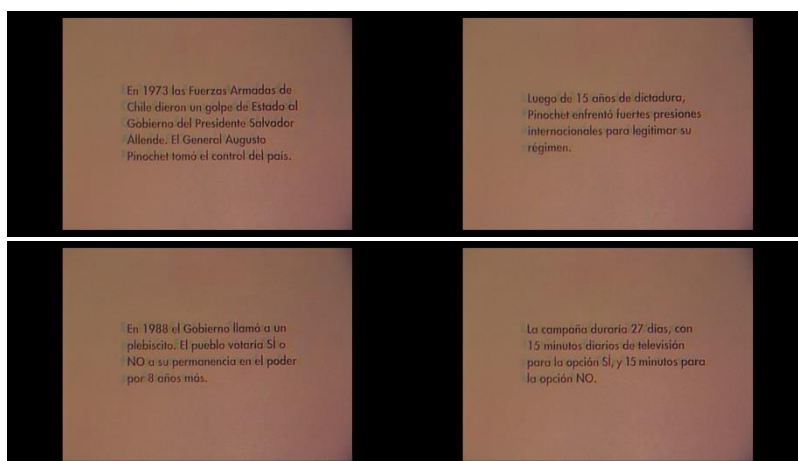
Relação de personagens de destaque em *No*:

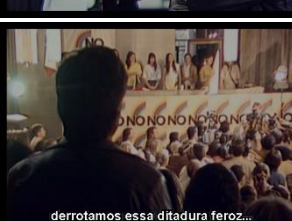
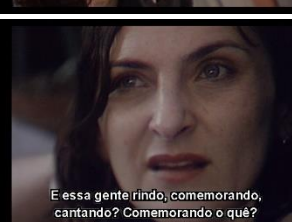
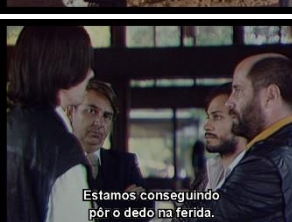
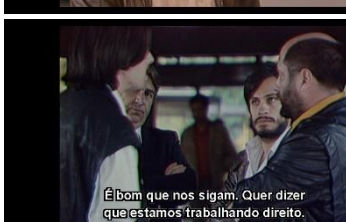
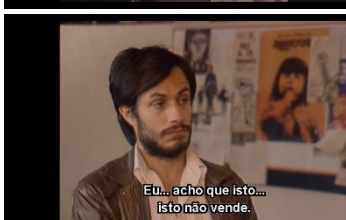
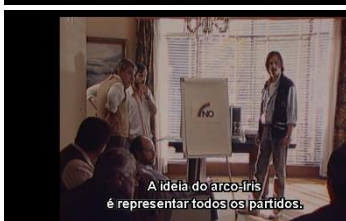
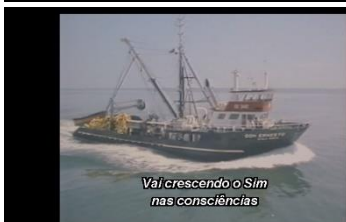
– Núcleo familiar do publicitário **René Saavedra** (Gael García Bernal): o filho, **Simón** (Pascal Montero), com a militante **Verónica Carvajal** (Antonia Zegers); a babá de Simón, **Carmen** (Elsa Poblete).

– Membros da campanha do No: o líder da Concertación, **José Tomás Urrutia** (Luis Gnecco); o diretor da campanha, **Fernando Castro** (Néstor Cantillana); o conselheiro de René, **Alberto Arancibia** (Marcial Tagle).

– Membros da campanha do Sí: o publicitário **Lucho Guzmán** (Alfredo Castro), chefe de René; o **Ministro Fernández** (Jaime Vadell), coordenador de campanha governista.

Coletânea de imagens:





Relação de personagens em *Os Dias Eram Assim*:<sup>97</sup>

– Núcleo da fotógrafa **Alice Sampaio** (Sophie Charlotte): o filho com Renato, **Lucas** (Pedro Pupak/ Xande Valois); a filha com Vítor, **Gabriela** (Maria Carolina Basilio/Isabela Koppel); a mãe, **Kiki** (Natália do Vale); o pai e presidente da Amianto, **Arnaldo** (Antonio Calloni); a irmã mais nova, **Nanda** (Júlia Dalavia); o mordomo, **Sandoval** (Ricardo Blat); o médico da família, **Dr. Vicente** (Carlos Vereza).

– Núcleo da jornalista **Cátia Andrade** (Bárbara Reis): a mãe e professora, **Natália** (Mariana Lima); o pai e contador, **Josias** (Bukassa Kabengele).

– Núcleo do delegado **Olavo Amaral** (Marco Ricca): o filho estudante, **Serginho** (João Pedro Zappa); a esposa, **Eunice** (Melissa Vetore).

- Núcleo do médico **Renato Reis** (Renato Góes) e do irmão militante, **Gustavo** (Gabriel Leone): os filhos de Renato com Alice, Lucas, e com Rimena, **Valentim** (Matheus Ribeiro/Luís Felipe Melo); o filho de Gustavo com Rimena, **Gabriel** (sem créditos); a mãe e dona da livraria Egalité, **Vera** (Cássia Kiss); a irmã caçula, **Maria** (Carla Salle); o funcionário da livraria, **Leon** (Mauricio Destri); a empregada, **Dalva** (Ana Miranda), e seu filho, o médico **Domingos** (Izak Dahora); o militar dissidente e namorado de Vera, **Ernesto** (José de Abreu); a enfermeira **Magali** (Rose Abdallah); o militante **Túlio** (Caio Blat), amigo de Gustavo.

– Núcleo da médica **Rimena Garcia** (Maria Casadevall): os filhos com Renato, Valentim, e Gustavo, Gabriel; a mãe e assistente social, **Laura** (Cyria Coentro); o pai médico, **Hernando** (Alfredo Castro).

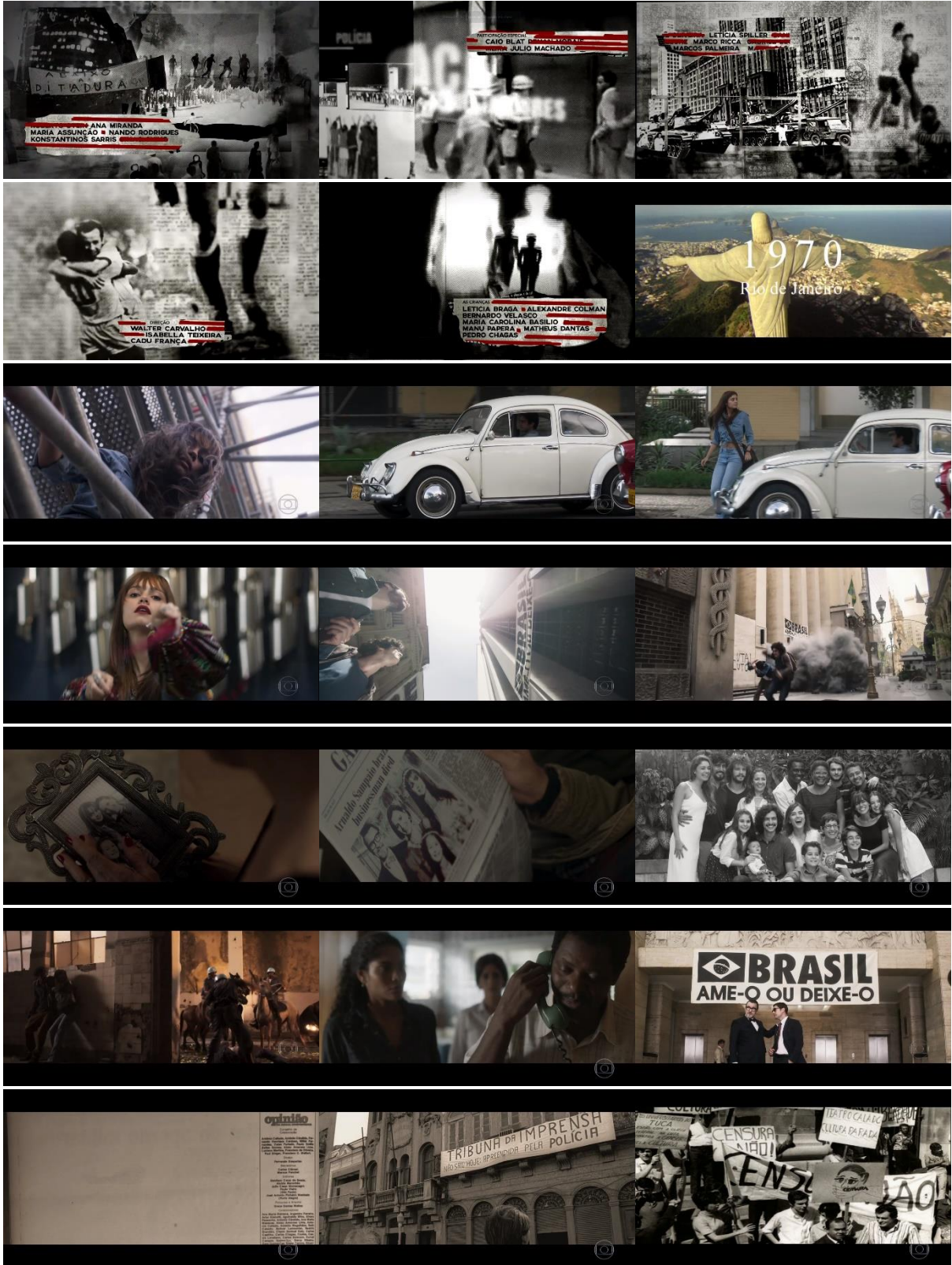
– Núcleo do lojista **Toni Sampaio** (Marcos Palmeira): três filhos com a esposa e modelo **Monique** (Letícia Spiller) – **Caíque** (Allexandre Colman/Felipe Simas), surfista e namorado de Nanda, **Rudá** (Bernardo Velasco/Konstantinos Sarris), namorado de Leon, e **Esperança** (Manu Papera/Kiria Malheiros); o amante de Monique, **Chico** (José Loreto).

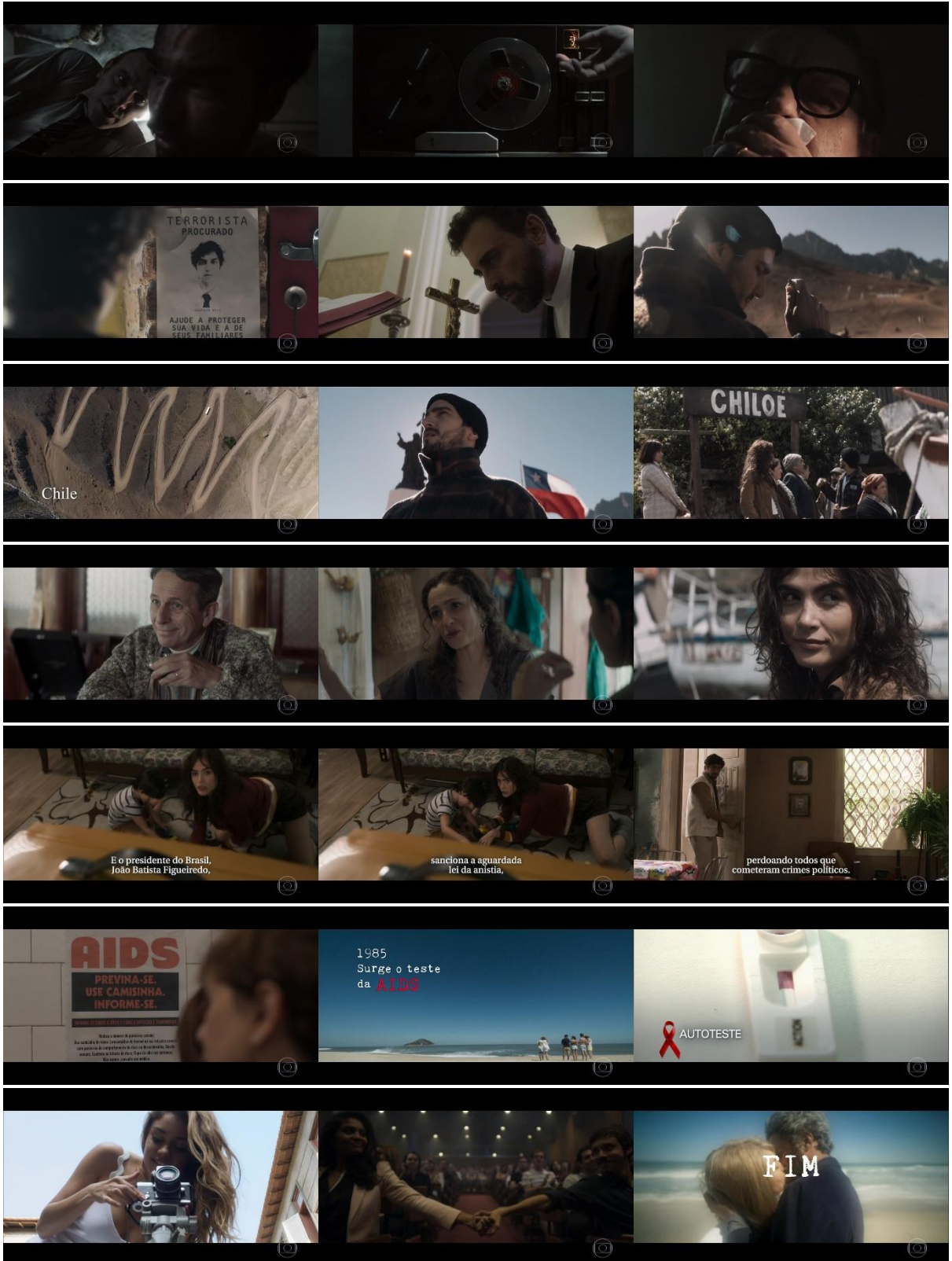
– Núcleo do advogado **Vitor Dumonte** (Daniel de Oliveira): a filha com Alice, Gabriela; a mãe **Cora** (Susana Vieira); o funcionário da Amianto e namorado de Kiki, **Hugo Cabral** (Nando Rodrigues); a secretária e amante **Ive** (Juliane Araújo); o credor de Cora, **Marcos** (Júlio Machado); a empregada **Dolores** (Maureen Miranda).

---

<sup>97</sup> Adaptado de: <http://teledramaturgia.com.br/os-dias-eram-assisim/>. Acesso em agosto de 2020.

Coletânea de imagens:





TERRORISTA PROCURADO  
 AJUDE A PROTEGER SUA VIDA E A DE SEUS FAMILIARES

Chile

E o presidente do Brasil, João Batista Figueiredo,

sanciona a aguardada lei da anistia,

perdoando todos que cometeram crimes políticos.

**AIDS**  
 PREVINA-SE. USE CAMISINHA. INFORME-SE.

1985  
 Surge o teste da AIDS

**AUTOTESTE**

FIM

## REFERÊNCIAS AUDIOVISUAIS

**Anos Rebeldes.** Minissérie. Roteiro: Gilberto Braga e Sérgio Marques, escrito com Ricardo Linhares e Ângela Carneiro. Direção: Dennis Carvalho, Silvio Tendler e Ivan Zettel. Direção-geral: Dennis Carvalho. Rio de Janeiro: Central Globo de Produção, 1992. 20 capítulos. Disponível na plataforma de *streaming* Globoplay.

**Democracia em Vertigem.** Filme. Roteiro: Petra Costa, escrito com Carol Pires, David Barker, Moara Passoni e Daniela Capelato. Direção: Petra Costa. Brasil/ EUA: Busca Vida Filmes, 2019. 2h3min. Disponível na plataforma de *streaming* Netflix.

**Hilda Furacão.** Minissérie. Roteiro: Gloria Perez, do livro homônimo de Roberto Drummond. Direção: Wolf Maya, Maurício Farias e Luciano Sabino. Direção geral: Wolf Maya. Rio de Janeiro: Central Globo de Produção, 1998. 32 capítulos. Disponível em DVD (na versão reduzida), na plataforma sob demanda *Now* e parcialmente no YouTube (versão exibida pelo Canal Viva). Acesso em junho de 2020.

**La Historia Oficial.** Filme. Roteiro: Aída Bortnik e Luis Puenzo. Direção: Luis Puenzo. Argentina: Historias Cinematograficas Cinemania e Progress Communications, 1985. 1h52min. Disponível na plataforma de *streaming* Netflix.

**No.** Filme. Roteiro: Pedro Peirano, da peça *El Plebiscito*, de Antonio Skármeta. Direção: Pablo Larraín. Chile/ EUA: Fabula Productions e Participant Media, 2012. 1h58min. Disponível em DVD.

**Os Dias Eram Assim.** Supersérie. Roteiro de Angela Chaves e Alessandra Poggi, escrito com Guilherme Vasconcelos e Mariana Torres. Direção: Walter Carvalho, Isabella Teixeira e Cadu França. Direção artística: Carlos Araújo. Direção geral: Carlos Araújo e Gustavo Fernandez. Rio de Janeiro: Central Globo de Produção, 2017. 88 capítulos. Disponível na plataforma de *streaming* Globoplay.

**Os Dias Eram Assim.** Documentário sobre o período de repressão da ditadura brasileira produzido pela personagem Cátia Andrade (Bárbara Reis) na novela homônima. Rio de Janeiro: Central Globo de Produção, 2017. 10min. Disponível em: <https://gshow.globo.com/series/os-dias-eram-assim/noticia/assista-na-integra-ao-documentario-de-catia-sobre-o-periodo-da-repressao.ghtml>. Acesso em julho de 2020.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGAMBEN, Giorgio. “O que é o contemporâneo?”. In *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Tradução: Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009, p.55-73.

AVELLAR, José Carlos. *A ponte clandestina: Birri, Glauber, Solanas, García Espinosa, Sanjinés, Alea: teorias de cinema na América Latina*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.

BOLAÑO, César. “O mercado da televisão durante o Regime Militar”. In SIMIS, Anita (org.). *Cinema e televisão durante a ditadura militar: depoimentos e reflexões*. São Paulo: Cultura Acadêmica Araraquara; Laboratório Editorial FLC/UNESP, 2005, p.45-59.

CALEGARI, Lizandro Carlos. “Do social ao estético: notas sobre *Hilda Furacão*, de Roberto Drummond”. In *Revista Letras*. Universidade Federal de Santa Maria. Santa Maria: Centro de Artes e Letras. Programa de Pós-Graduação em Letras. Nº 38 (“Literatura e revolução”). Junho de 2009, p.101-115.

CARVALHO, Alessandra. “Contando a história da ditadura civil-militar: grande imprensa e a construção da memória no Brasil democrático”. In QUADRAT, Samantha Viz; ROLLEMBERG, Denise (org). *História e memória das ditaduras do século XX*. Rio de Janeiro: FGV, 2015. Volume 1, p.394-424.

DRUMMOND, Roberto. *Hilda Furacão*. São Paulo: Geração Editorial, 2009.

ENGELS, Friedrich; MARX, Karl. *Manifesto do Partido Comunista*. São Paulo: Editora Expressão Popular, 2008.

FREIRE FILHO, João. “O debate sobre a qualidade da televisão no Brasil: da trama dos discursos à tessitura das práticas”. In BORGES, Gabriela; REIA-BAPTISTA, Vítor (orgs.). *Discursos e práticas de qualidade na televisão*. Lisboa: Horizonte, 2008, p.78-99.

HAMBURGER, Esther Império. *O Brasil antenado. A sociedade das Novelas*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

HUYSSSEN, Andreas. “A cultura de massa enquanto mulher – o "outro" do modernismo”. In *Memórias do modernismo*. Tradução: Patrícia Farias. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997, p.41-69.

KEHL, Maria Rita. “Eu vi um Brasil na TV: Três ensaios sobre a telenovela”. In COSTA, Alcir Henrique da; KEHL, M.R.; SIMÕES, Inimá Ferreira. *Um País no Ar: História da TV brasileira em três canais*. São Paulo: Brasiliense: FUNARTE, 1986, p.168-323.

KORNIS, Mônica Almeida. “Televisão, história e sociedade: trajetórias de pesquisa”. Rio de Janeiro: CPDOC, 2007.

LEAL FILHO, Laurindo. “40 anos depois, a TV brasileira ainda guarda as marcas da ditadura”. In SIMIS, Anita (org.). *Cinema e televisão durante a ditadura militar: depoimentos e reflexões*. São Paulo: Cultura Acadêmica Araraquara; Laboratório Editorial FLC/UNESP, 2005, p.95-105.

MACHADO, Arlindo. *A Televisão Levada a Sério*. São Paulo: Editora do Senac, 2000.

MAGRI, Milena Mulatti. *A Ficção na Pós-Ditadura: Caio Fernando Abreu, Bernardo Carvalho, Milton Hatoum*. São Paulo: Editora Unifesp, 2019.

MARCHESI, Aldo. “Memórias para cidadãos: uma leitura política dos informes *Nunca mais* do Cone Sul (1983-1991)”. Tradução: Ronald Polito. In QUADRAT, Samantha Viz; ROLLEMBERG, Denise (org.). *História e memória das ditaduras do século XX*. Rio de Janeiro: FGV, 2015. Volume 2, p.265-80.

MEDEIROS, Jotabê; NUNOMURA, Eduardo; SANCHES, Pedro Alexandre. “A guerra cultural a todo vapor: o bolsonarismo amplia o cerco aos artistas brasileiros e elege a classe como o inimigo a ser aniquilado”. In *Carta Capital*. São Paulo: Editora Confiança. Ano XXV. Nº 1084. 11.dez.2019, p.14-9.

MORETTIN, Eduardo; NAPOLITANO, Marcos (orgs.). *O cinema e as ditaduras militares: contextos, memórias e representações audiovisuais*. São Paulo: Intermeios: Fapesp; Porto Alegre: Famecos, 2018.

NAPOLITANO, Marcos. “Os historiadores na "batalha da memória": resistência e transição democrática no Brasil”. In QUADRAT, Samantha Viz; ROLLEMBERG, Denise (org.). *História e memória das ditaduras do século XX*. Rio de Janeiro: FGV, 2015. Volume 1, p.96-106.

PALLOTTINI, Renata. *Dramaturgia de televisão*. São Paulo: Perspectiva, 2012.

PELLEGRINI, Tânia. “A próxima atração: telenovela e ditadura”. In SIMIS, Anita (org.). *Cinema e televisão durante a ditadura militar: depoimentos e reflexões*. São Paulo: Cultura Acadêmica Araraquara; Laboratório Editorial FLC/UNESP, 2005, p.123-34.

STENGERS, Isabelle. “Reativar o animismo”. Tradução: Jamille Pinheiro Dias. In *Caderno de leituras*. Belo Horizonte: Edições Chão da Feira, nº 62, 2017, p.1-15.

SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno (1880-1950)*. Tradução: Raquel Imanishi Rodrigues. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

XAVIER, Ismail. *Alegorias do subdesenvolvimento: cinema novo, tropicalismo, cinema marginal*. São Paulo: Cosac Naify, 1ª edição eletrônica, 2013.

XAVIER, Ismail. *Sertão Mar: Glauber Rocha e a estética da fome*. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2019.

## REFERÊNCIAS DA INTERNET

ANNYSTON, Endrigo. “‘É um retrato de um momento artístico da época’, diz diretor sobre elogiada trilha de *Os Dias Eram Assim*”. 21.abr.2017. Disponível em: <https://observatoriodatv.uol.com.br/entrevista/e-um-retrato-de-um-momento-artistico-da-epoca-diz-diretor-sobre-elogiada-trilha-de-os-dias-eram-assisim>. Acesso em julho de 2020.

BRASIL, Ubiratan. “Protesto contra Temer marca final de *Os Dias Eram Assim*”. 18.set.2017. Disponível em: <https://cultura.estadao.com.br/noticias/televisao,protesto-contratemer-marca-final-de-os-dias-eram-assisim,70002005193>. Acesso em julho de 2020.

FERRAZ, Lucas. “‘Primavera Árabe’ chega ao Chile com estudantes”. 18.jul.2011. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/mundo/ft1807201110.htm>. Acesso em julho de 2020.

KAUFMAN, Debra. “NO Relies On 1980s Cameras To Tell A Historic Tale”. Disponível em: [https://library.creativecow.net/article.php?author\\_folder=kaufman\\_debra&article\\_folder=NO-Oscar\\_Foreign-Language&page=1](https://library.creativecow.net/article.php?author_folder=kaufman_debra&article_folder=NO-Oscar_Foreign-Language&page=1). Acesso em julho de 2018.

XAVIER, Nilson. “Com trama política esgotada, sobrou clichê em *Os Dias Eram Assim*”. 18.set.2017. Disponível em: <https://tvefamosos.uol.com.br/blog/nilsonxavier/2017/09/18/com-trama-politica-esgotada-sobrou-cliche-em-os-dias-eram-assisim/>. Acesso em julho de 2020.

XAVIER, Nilson (org). Coletânea de registros sobre a minissérie *Hilda Furacão*. Disponível em: <http://teledramaturgia.com.br/hilda-furacao/>. Acesso em junho de 2020.

XAVIER, Nilson (org). Coletânea de registros sobre a supersérie *Os Dias Eram Assim*. Disponível em: <http://teledramaturgia.com.br/os-dias-eram-assisim/>. Acesso em julho de 2020.

Revista Capital. “Antonio Skármeta y la chispa del *No*”. 28.jan.2013. Disponível em <https://www.capital.cl/antonio-skarmeta-y-la-chispa-del-no/>. Acesso em julho de 2020.

Guia de Terminologia do UNAIDS (Programa Conjunto da Nações Unidas sobre HIV/ AIDS). 2017. Disponível em: [https://unaids.org.br/wp-content/uploads/2017/09/WEB\\_2017\\_07\\_12\\_GuiaTerminologia\\_UNAIDS\\_HD.pdf](https://unaids.org.br/wp-content/uploads/2017/09/WEB_2017_07_12_GuiaTerminologia_UNAIDS_HD.pdf). Acesso em julho de 2020.

Material oficial de divulgação de *Os Dias Eram Assim*. Rio de Janeiro: Central Globo de Produção, 2017. Lista de reprodução disponível em: <https://www.youtube.com/playlist?list=PLCG86DHec6YFnfXbUAY--lr-xJSD0fN7J>. Acesso em julho de 2020.

*Memórias da ditadura: o maior acervo online sobre a história da ditadura no Brasil*. Disponível em: <http://memoriasdaditadura.org.br/>. Acesso em junho de 2020.

Página oficial da minissérie *Anos Rebeldes*. Disponível em: <https://memoriaglobo.globo.com/entretenimento/minisseries/anos-rebeldes/>. Acesso em agosto de 2020.

Página oficial na minissérie *Hilda Furacão*. Disponível em: <https://memoriaglobo.globo.com/entretenimento/minisséries/hilda-furacao/>. Acesso em junho de 2020.

Página oficial do filme *No*. Disponível em: <https://www.sonyclassics.com/no/>. Acesso em julho de 2020.

Página oficial da supersérie *Os Dias Eram Assim*. Disponível em: <https://gshow.globo.com/series/os-dias-eram-assis/>. Acesso em julho de 2020.

Página da minissérie *Hilda Furacão* no IMDb. Disponível em: <https://www.imdb.com/title/tt0163450/>. Acesso em junho de 2020.

Página do filme *No* no IMDb. Disponível em: <https://www.imdb.com/title/tt2059255/>. Acesso em julho de 2020.

Página da supersérie *Os Dias Eram Assim* no IMDb. Disponível em: <https://www.imdb.com/title/tt6720734/>. Acesso em julho de 2020.

Página do filme *La Historia Oficial* no IMDb. Disponível em: <https://www.imdb.com/title/tt0089276/>. Acesso em agosto de 2020.

Página do filme *Democracia em vertigem* no IMDb. Disponível em: <https://www.imdb.com/title/tt6016744/>. Acesso em agosto de 2020.

*Observatório da Imprensa - Filme No*. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=vR\\_Y\\_QIbH6M](https://www.youtube.com/watch?v=vR_Y_QIbH6M). Acesso em julho de 2020.

*#ElDocumentalDelSí: La historia completa de una franja que no pasó a la historia*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Nb8C5nYIf34>. Acesso em julho de 2020.