

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS – UFSCAR**  
**DEPARTAMENTO DE ARTES E COMUNICAÇÃO – DAC**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM IMAGEM E SOM – PPGIS**

**JULIO CESAR BAZANINI**

**Gênese do processo criativo de *O Bravo Guerreiro*, 1969, de Gustavo Dahl: o  
herói atônito**

**SÃO CARLOS, SP**

**2014**

**JULIO CESAR BAZANINI**

**Gênese do processo criativo de *O Bravo Guerreiro*, 1969, de Gustavo Dahl: o  
herói atônito**

**Dissertação de mestrado apresentada ao  
Programa de Pós-Graduação em Imagem e  
Som da Universidade Federal de São Carlos,  
na linha Narrativa Audiovisual, para  
obtenção do título de mestre em Imagem e  
Som.**

**Orientação: Profa. Dra. Josette Maria Alves  
de Souza Monzani**

**SÃO CARLOS, SP**

**2014**

**Ficha catalográfica elaborada pelo DePT da  
Biblioteca Comunitária da UFSCar**

B362gp

Bazanini, Julio Cesar.

Gênese do processo criativo de *O Bravo Guerreiro*, 1969, de Gustavo Dahl : o herói atônito / Julio Cesar Bazanini. -- São Carlos : UFSCar, 2015.

150 f.

Dissertação (Mestrado) -- Universidade Federal de São Carlos, 2014.

1. Cinema brasileiro. 2. Roteiros cinematográficos. 3. Crítica. 4. Processos criativos. 5. Brasil - história, 1964-1985. 6. Cinema e história. I. Título.

CDD: 791.430981 (20<sup>a</sup>)



**BANCA EXAMINADORA DA DISSERTAÇÃO DE MESTRADO DE  
JÚLIO CESAR BAZANINI**

---

Profa. Dra. Josette Maria Alves de Souza Monzani  
Presidente – UFSCar

---

Profa. Dra. Márcia Gomes Marques  
Membro externo – UFMS/Campo Grande

---

Prof. Dr. Leonardo Antônio de Andrade  
Membro interno – UFSCar/São Carlos

**Para Tati e Raul, esposa e filho,  
que me ensinaram da forma mais simples que o que importa nessa vida é o amor.**

## AGRADECIMENTOS

Agradeço a todos os que estiveram envolvidos na elaboração desta pesquisa, mas principalmente:

A Josette, pela confiança depositada em mim e pela parceria.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), cujo financiamento possibilitou a realização desta pesquisa.

A Felipe, secretário do PPGIS.

Aos funcionários da Cinemateca Brasileira, em especial a Gabriela e Alexandre.

Aos professores e colegas da UFSCar, da E.E. Xenofonte Strabão de Castro, do SENAI, da ECOMPO e da USP.

Aos membros da banca de qualificação, Ana Paula Martins e Carla Ferreira, e de defesa, Márcia Marques e Leonardo de Andrade, pelas avaliações, críticas e sugestões.

A Douglas, pela hospedagem em São Carlos.

Ao meu pai e minha mãe que, com sua abnegação, permitiram aos filhos terem a possibilidade de realizar escolhas na vida.

A dona Rosângela.

Aos meus irmãos, meus amigos.

## RESUMO

Esta pesquisa tem o objetivo de estudar o processo criativo do filme brasileiro *O Bravo Guerreiro*, 1969, de Gustavo Dahl, a partir da análise, descrição e comparação das diferentes versões de roteiros e demais documentos periféricos à realização deste filme. Estes arquivos estão depositados na Cinemateca Brasileira e boa parte deles não foi catalogada oficialmente até a conclusão deste texto, assim, um dos esforços desta dissertação será o de detalhá-los buscando alcançar o projeto poético do autor, revelando seus princípios éticos e estéticos naquele momento. O suporte teórico oferecido pelos estudiosos em Crítica de processo criativo será a ferramenta principal para tal tarefa. Pretendemos utilizar esse material, o resultado da leitura comparativa dos roteiros e demais documentos, para a compreensão do contexto político e cultural brasileiro do final da década de 1960, tomando como base para tal empreita teorias que permitam pensar o exame de documentos cinematográficos, além do filme, como fonte para a escrita da História.

**PALAVRAS-CHAVE:** Roteiro; Cinema Brasileiro; Crítica de processo criativo; História da ditadura militar brasileira; Relação entre Cinema e História.

## **ABSTRACT**

This research aims to study the creative process of the Brazilian film “O Bravo Guerreiro” (The Brave Warrior), 1969, Gustavo Dahl, from the analysis, description and comparison of the different versions of scripts and other peripheral documents belonged to the film. These files are deposited in “Cinematheca Brasileira” and many of them have not been officially cataloged. Thus one of the efforts of this paper will be to detail them seeking reach the poetic project of the author, revealing its esthetic and ethical principles of that moment. The theoretical support offered by academics in Critics of Creative processes will be the main tool for this task. We intend to use this material, the result of the comparative reading of scripts and other documents, to understand the Brazilian political and cultural context of the late 60's, taking as basis for such work theories that allows to think the examination of film documents, in addition to film, as a source for the writing of history.

**KEYWORDS:** Screenplay; Brazilian Cinema; Critics of Creative processes; History of Brazilian military dictatorship; Cinema and History relationship.

## Sumário

INTRODUÇÃO .....	8
Capítulo 1 – Gênese do processo criativo .....	14
1.1 – Descoberta dos originais.....	14
1.2 – Fundamentos teóricos da gênese do processo criativo .....	15
1.3 – O dossiê genético.....	16
1.4 – Ordenação do material.....	20
1.4.1. Pastas ABG/BG/Roteiros-1 .....	33
1.4.2. Pastas ABG/BG/Roteiros-2.....	41
1.4.3. Pastas ABG/BG/Roteiros-3.....	48
1.4.4. Pastas ABG/BG/Roteiros – 4 .....	50
Capítulo 2 – Projeto poético de Gustavo Dahl: formação/produção textual e cinematográfica .....	53
Capítulo 3 – Análise do material relativo ao filme: roteirização, filmagens e montagem.....	70
3.1. Casa de Virgílio – Interior, dia.....	71
3.2. Sauna – Interior, lusco-fusco .....	73
3.3. Câmara dos Deputados, sala do PR – Interior, dia .....	76
3.4. Câmara dos Deputados, corredor – Interior, dia.....	78
3.5. Apartamento de Miguel – Interior, noite .....	78
3.6. Apartamento de Miguel – Interior, noite .....	84
3.7. Câmara dos Deputados, plenário – Interior, dia .....	91
3.8. Câmara dos Deputados, bar – Interior, dia .....	93
3.9. Museu de Arte Moderna, restaurante – Interior, dia .....	94
3.10. Estaleiro – Exterior – Interior, dia .....	98
3.11. Jardim da casa de Augusto – Exterior, dia.....	103
3.12. Casa de Conrado, vestíbulo – Interior, noite .....	107
3.13. <i>Boite</i> – Interior, noite.....	107
3.14. <i>A Boite</i> , corredor – Interior, noite.....	111
3.15. Apartamento de Miguel – Interior, madrugada.....	112
3.16. Assembleia do sindicato – Interior, dia.....	117
3.17. Aterro – Exterior, dia, tarde .....	121
3.18. Apartamento de Miguel – Interior, Exterior, tarde .....	121
Considerações gerais sobre as versões analisadas .....	125
Capítulo 4 – Uma análise comparativa do som em <i>O Bravo Guerreiro</i> e <i>Terra em Transe</i> .....	128
4.1 – Mudanças na estética musical brasileira.....	128
4.2 – <i>Terra em transe</i> – Uma explosão barroca.....	131
4.3 – <i>O Bravo Guerreiro</i> – Racionalidade versus emotividade.....	133
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	140
BIBLIOGRAFIA E FILMOGRAFIA .....	144
FICHA TÉCNICA DO FILME .....	148
ANEXO: Gráfico comparativo entre as versões similares a (#4). .....	150

## INTRODUÇÃO

O objetivo da presente dissertação é analisar o processo criativo do filme brasileiro *O Bravo Guerreiro* (1969), de Gustavo Dahl, através da comparação das modificações que sofreram ao longo de sua escrita as quatro diferentes versões de roteiro deste filme, que estão depositadas na Cinemateca Brasileira em São Paulo. Além destas versões também serão analisadas oito outras cópias da última versão, que foram utilizadas durante as filmagens e sofreram alterações realizadas pela equipe de produção do filme, e outras quatro traduções dos diálogos para os idiomas inglês e francês. Também utilizaremos outros tipos de documentos periféricos, como entrevistas e anotações das filmagens, para percorrer esse percurso.

O método utilizado nesta dissertação baseia-se no campo teórico da Crítica Genética, e consiste basicamente em catalogar cada uma dessas versões de roteiros e documentos detalhando as anotações que foram realizadas após a datilografia de cada texto para, com isso, formar o dossiê genético, e tentar realizar a datação estas versões. Este trabalho encontra-se no capítulo um.

No capítulo dois nos propomos a realizar a análise dos textos que Gustavo Dahl escreveu anteriormente ao lançamento do filme. Pretendemos compreender sua formação, o desenvolvimento de seu ideário, seu plano de valores e sua forma de representar o mundo, procurando por rastros ali presentes que ajudaram na criação dos roteiros, num esforço de descrever e perceber o projeto poético do autor.

No capítulo três será realizada uma análise comparativa entre as versões catalogadas, avaliando quais tópicos foram retrabalhados e aprofundados e os que foram abandonados em cada um dos roteiros que surgiam.

Consultamos principalmente as obras de Cecília Almeida Salles<sup>1</sup> e a de Josette Monzani<sup>2</sup> (2005).

No capítulo quatro pretendemos realizar uma análise comparativa entre *O Bravo Guerreiro* e *Terra em transe*, 1967, de Glauber Rocha. Para tanto apresentaremos um estudo crítico sobre o som no cinema brasileiro na década de 1960, principalmente sobre como o

---

<sup>1</sup> SALLES, Cecília Almeida. **Crítica Genética: uma (nova) introdução**. 2. ed. São Paulo: EDUC, 2000; **Gesto Inacabado: processo de criação artística**. 5. ed. São Paulo: Editora Intermeios, 2011; **Redes da criação – construção da obra de arte**. São Paulo: Horizonte, 2006; **Crítica Genética: fundamentos dos estudos genéticos sobre o processo de criação**. 3 ed. São Paulo. EDUC, 2008.

<sup>2</sup> MONZANI, Josette. **Gênese de Deus e o Diabo na terra do Sol**. São Paulo: Anablume/ Fapesp; Salvador: Fundação Gregório de Mattos/ CEB da UFBA, 2005.

grupo cinemanovista utilizava tal recurso em suas obras. Os dois filmes apresentam escolhas estéticas distintas para criticar o período pós-golpe militar de 1964. Colocam o protagonista na forma de um político ou de um jornalista, representando o grupo que perdeu a disputa de poder pelo caminho a ser escolhido para o desenvolvimento do país, grupo no qual os próprios autores estão inseridos. Enquanto o filme de Dahl opta por um formato contido e pontual em seu tratamento sonoro, objetivando a racionalidade, o de Rocha é trabalhado de forma explosiva, barroca.

A delimitação temporal da pesquisa situa-se entre os anos de 1965 e 1969. Segundo Dahl, os roteiros começaram a ser produzidos um ano após o golpe militar de 1964, e surgiram de uma ideia que teve enquanto estudava na Itália, ao saber da renúncia de Jânio Quadros.<sup>3</sup> As versões seguintes foram desenvolvidas até a filmagem, no início de 1968, e o filme foi exibido no início do ano seguinte.

Porém, haverá uma pequena extensão deste período abordado quando o projeto poético de Dahl for analisado, sendo esta considerada desde o fim da década de 1950, quando Dahl começa a produzir seus primeiros textos sobre cinema. Quando a análise histórica for posta em prática, estenderemos o período para o início dos anos 1970, para abranger algumas críticas que julgamos serem relevantes para a explanação da fortuna crítica ao filme. Ou seja, podemos considerar também a delimitação temporal desta dissertação como sendo desde os fins da década de 1950 até o princípio da década de 1970.

*O Bravo Guerreiro* foi idealizado, produzido e lançado no mercado brasileiro num período de intensa manifestação cultural e política, e é justamente sobre este último aspecto que o filme se debruça, ao narrar a frustrada trajetória de um deputado da oposição que migra para a situação na esperança de aprovar uma lei em favor da classe trabalhadora na província do país em que legisla. Das folhas 4 e 5 do *kit* de apresentação do filme<sup>4</sup> retiramos o seguinte resumo que, mesmo sem assinatura, muito provavelmente foi escrito por Dahl, visto que os demais textos neste kit também são assinados por ele:

Miguel Horta (Paulo Cesar Pereio), jovem deputado do Partido Radical, vai ao encontro do chefe do Partido Nacional (Cesar Ladeira), governista, acompanhado do Senador Augusto (Mário Lago), eminência parda do partido que domina o poder. Devido a um atraso, encontram o líder governista em sua sauna particular, onde discutem a transferência de Miguel. Apesar de algumas divergências, Miguel consegue

<sup>3</sup> Entrevista concedida por Dahl ao programa **Luzes, Câmera**, da TV Cultura, s/d. Está depositada no acervo do MIS (Museu da Imagem e Som) de São Paulo, sob a localização: MIS: CD2; A722B.

<sup>4</sup> Pasta D595/1, Cinemateca Brasileira.

se impor, com a ajuda de Augusto, fazendo ver a existência de um ponto comum – o bem da causa pública. Em seguida rompe com os radicais, numa reunião em que é advertido dos perigos da traição.

Chegando em casa, sua mulher (Maria Lúcia Dahl) lhe avisa que foi muito procurado, perguntando o que aconteceu. Miguel afasta a esposa do problema e ela reclama de se sentir uma intrusa na vida dele. Após o jantar devem sair, mas os cabos eleitorais telefonam exigindo explicações a ele cancela a saída. Já em sua casa, os sindicalistas o previnem contra as velhas raposas “nacionais”, mas Miguel argumenta que é necessário encontrar novos caminhos, afirmando que terminará conseguindo a aprovação de seu projeto de lei.

No plenário da Câmara de Deputados, sob um discurso patriótico de um “radical” (Antonio Vitor), Miguel negocia com Augusto a vinculação da aprovação da sua lei à de uma lei de inquilinato que lhe desagrada.

Com a ausência de Miguel, o alto-comando “nacional” discute, num restaurante, as acusações feitas pelo grande rival Conrado Frota (Italo Rossi), que pretende ser Governador da Província. Procurando ganhar tempo, pensam numa negociação que seria levada a cabo por Miguel, graças a seu pouco compromisso com o Partido Nacional. Durante a visita de um Senador americano (David Zingg) a um grande estaleiro, o Governador (Angelito Melo) mostra a Augusto que está recebendo pressões e que a lei de Miguel precisa ser “esvaziada”. Enquanto isso, Miguel negocia com Conrado e o Senador ouve opiniões sobre a situação do país. No final, Conrado faz ver a Miguel que seu projeto terá o conteúdo modificado, mas o jovem deputado não acredita.

Passeando pelos jardins de sua casa, Augusto mostra um “novo” projeto de lei a Miguel, que percebe a total incoerência com o original e se recusa a levá-lo para frente. Augusto procura mostrar os compromissos do Governador, mas Miguel argumenta que também os tem e acaba rompendo com os “nacionais”.

Miguel sai à procura de Conrado e o encontra numa boate. Oferece sua colaboração, mas Conrado recusa, revelando que não necessita de ninguém e que, por sua inconstância, Miguel havia se transformado num peso morto. Tendo bebido bastante, Miguel faz a corte à mulher de Conrado (Isabella) e termina passando a noite com ela.

Na manhã seguinte, quando Miguel tenta conciliar as acusações de sua mulher, recebe a visita de um cabo eleitoral que lhe diz que alguns pelegos estavam tentando derrubar a diretoria do Sindicato, sob a alegação de que a sua lei pretendia criar um conflito com os donos das fábricas. Apesar dos apelos de Clara, Miguel vai para o Sindicato, onde os trabalhadores estão reunidos em assembleia geral.

Na assembleia, quando o Presidente do Sindicato (Joseph Guerreiro) consegue superar a situação criada pelas acusações de um pelego (Hugo Carvana), Miguel insiste em falar, começando um discurso no qual narra toda a sua trajetória e termina dizendo que não é o mais indicado para defender os sindicalizados, pois eles devem falar diretamente com os adversários.

Enquanto reina o tumulto no plenário, Miguel percebe toda a inoportunidade e estranheza àquele mundo e foge. Miguel percorre o apartamento vazio, olha o mar de seu terraço, se decide, e vai até a escrivaninha, onde pega um revólver e encosta o cano no céu da boca. A imagem de Miguel, com o cano do revólver na boca, olhando para a plateia, escurece até ficar totalmente negra.

Outro documento igualmente importante para orientar o leitor desta dissertação está nas folhas 1 e 2 da mesma pasta: trata-se da ficha técnica do filme, e que consta anexa no final desta dissertação. Nela pode-se observar o nome dos atores e dos personagens que cada um

interpreta, assim como a equipe de produção com suas respectivas funções, e será importante para nossa análise, já que alguns destes membros serão citados posteriormente, principalmente no dossiê genético e na análise comparativa dos roteiros.

Na mesma pasta (D595/2) há outra ficha técnica que complementa a estas informações o fato de o filme ter recebido o certificado de número 169 do INC (Instituto Nacional de Cinema) em 18 de outubro de 1968 e que teve seu primeiro lançamento em 14 de maio de 1969 em São Paulo, ajudando-nos a melhor delimitar o recorte temporal.

Outro ponto importante a se notar na ficha técnica é o fato de que o roteiro é assinado também por Roberto Marinho de Azevedo Neto, que foi jornalista, crítico gastronômico e poeta.<sup>5</sup> Portanto o roteiro não é uma produção individual, e sim coletiva, mesmo que esta observação muito provavelmente valha somente para a última versão.

*O Bravo Guerreiro* enquadra-se no conjunto de outros filmes produzidos por “alguns autores preocupados em fazer um diagnóstico, expressar sua perplexidade em face do desafio dos acontecimentos”.<sup>6</sup> Em comum, no tema destes filmes, há a atualidade política, o golpe militar e a derrota das esquerdas como em *O Desafio*, 1965, de Paulo Cesar Saraceni; *A Derrota*, 1967, de Mario Fiorani; *Terra em Transe*, 1967, de Glauber Rocha e *Fome de Amor*, 1968, de Nelson Pereira dos Santos<sup>7</sup> além do filme aqui tratado.

As questões sindicais e políticas são temas centrais do filme em questão. A figura de um político com grande apoio na classe operária assemelha-se muito ao modelo nacional-populista adotado na Argentina durante o peronismo e às medidas tomadas principalmente por Getúlio Vargas e João Goulart.<sup>8</sup> No período deste, ao mesmo tempo que constituíram organizações paralelas como o Pacto de Unidade Intersindical (PUI), o Pacto de Unidade e Ação (PUA) e o Comando Geral dos Trabalhadores (CGT), os dirigentes sindicais trataram de politizar os sindicatos. Isso significava que eles deveriam apoiar a corrente nacionalista e as propostas de reformas sociais, conhecidas como reformas de base.<sup>9</sup>

Apesar de uma aparente e provável importância como fonte para compreensão do período da ditadura militar brasileira, esse filme nunca recebeu a atenção merecida. Dada a temática do filme e o relacionamento do autor com o movimento cinemanovista desde o final

---

<sup>5</sup> Blog do Noblat, jornal **O Globo**, 18 de janeiro de 2014. Disponível em:

<http://oglobo.globo.com/pais/noblat/posts/2014/01/18/depois-roberto-marinho-de-azevedo-520678.asp>

<sup>6</sup> XAVIER, Ismail. **O cinema brasileiro moderno**. 3ª ed. São Paulo: Paz e Terra, 2006. pp. 28-29.

<sup>7</sup> Ibid., pp. 28-29.

<sup>8</sup> FAUSTO, Boris. **História do Brasil**. 13. ed., São Paulo: Editora Universidade de São Paulo, 2009, pp. 386-387.

<sup>9</sup> Ibid., pp. 430-432.

da década de 1950, esta obra mostra-se, em nosso entender, muito útil para compreender tal espaço temporal. No entanto, até hoje, o único trabalho acadêmico, em nível de mestrado ou doutorado, dedicado a ele foi realizado por Noel dos Santos Carvalho<sup>10</sup> em sua dissertação de mestrado. Analisando-o de forma muito bem trabalhada juntamente a outros dois filmes, *Terra em Transe* e *O Desafio*, o objetivo do autor foi destacar as representações de ordem política que os filmes fazem do período marcado pelo nacional-populismo, através principalmente da análise de trechos selecionados dos diálogos e discursos dos personagens. Em nossa pesquisa escolhemos outro caminho e método, que buscará a utilização de pressupostos teóricos da Crítica Genética, a partir dos quais pretendemos analisar o percurso das ideias que levaram Dahl a produzir este filme: como e por que ele realizou mudanças tão significativas ao longo de seu processo criativo? Quais foram suas motivações e desejos com as alterações perpetradas? Assim como também analisaremos os textos de sua autoria escritos antes da produção do filme.

*O Bravo Guerreiro* é, como se vê, uma bela peça deste quebra-cabeças da cinematografia nacional em sua relação com nossa História recente, o que se pode constatar ainda através do levantamento dos textos publicados à época de sua distribuição, e que – apesar de serem poucos – contribuíram para enriquecer a fortuna crítica sobre este filme. Vários críticos, como Ismail Xavier, Ronald Monteiro e Rogério Sganzerla, dedicaram-se à análise da questão da *mise-en-scène* no filme, na forma como esta é contida e levada ao racionalismo, como a expressão e a atuação dos atores chegam ao ponto de serem inexpressivas, hipótese que será exposta também no capítulo três.

Na conclusão, pretendemos dissertar sobre a relação entre História e Cinema, sendo que o segundo será interpretado através do material que está analisado nos capítulos anteriores, com os materiais de uso e de suporte da Crítica de processo de criação artística. Para tanto analisaremos os documentos acerca do filme investigando as relações entre o seu modo construtivo e as questões históricas, além de destacar o papel exercido por estas a cada uma das etapas de produção do filme, ou seja, pretendemos verificar as possibilidades de se considerar os documentos do processo criativo como elementos de contribuição para uma leitura da História. Com a aproximação da Crítica Genética à análise histórica, o que é um campo ainda pouco explorado, unimos ao fazer pessoal de Dahl (ao seu desejo individual) a relação do filme com o exterior, com o contexto social que o possibilitou (o momento

---

<sup>10</sup> NOEL DOS SANTOS CARVALHO. **Cinema Novo: imagens do populismo**. 1999. Dissertação de Mestrado – Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Instituto de Artes.

histórico e o seu público receptor – crítica e espectadores). Com isto desejamos contribuir para a ampliação de uma área de estudos em ascensão: a da utilização dos documentos cinematográficos como suportes para a escrita da História e de seus sujeitos. Com fundamentados nestes apontamentos tentaremos avaliar a possibilidade da Crítica Genética poder apresentar-se como uma ferramenta útil para a compreensão da História, servindo como fonte para tal ciência.

## Capítulo 1 – Gênese do processo criativo

**Um filme tem que ser um prolongamento vital do autor,  
feto do qual nunca é rompido o cordão umbilical.  
Conhecendo-o estaremos conhecendo o ser que o criou [...]  
Gustavo Dahl<sup>11</sup>**

### 1.1 – Descoberta dos originais

Parte substancial desta dissertação baseia-se no trabalho sobre documentos referentes à elaboração de *O Bravo Guerreiro*, 1969, Gustavo Dahl que estão depositados na Cinemateca Brasileira, localizada na cidade de São Paulo. Em pesquisa realizada em suas dependências no ano de 2011 encontramos e catalogamos quatro versões de roteiro (que agora estão catalogadas como versão (#2), (#3), (#4) e (#4A)) que foram utilizadas para a realização deste filme. Em um segundo momento, já em 2012 e 2013, foram realizadas demais pesquisas no acervo da Cinemateca Brasileira em busca de outras fontes, e com a ajuda da funcionária Gabriela Queiroz tivemos acesso à documentação que ainda não estava catalogada e disponível ao público, tal material está depositado em quatro pastas com a localização ABG/BG/Roteiros escrita a grafite na capa destas. Seu conteúdo é constituído de uma dúzia de variações do roteiro (#4), inclusive em francês e inglês, e outros documentos sobre o processo de criação do filme, que serão detalhados abaixo na descrição do dossiê genético, ou seja, a catalogação de todo o material disponível para o pesquisador, termo também conhecido por prototexto, e que será melhor explicado posteriormente. Estes roteiros apresentavam algumas indicações da data das filmagens das cenas, modificações e correções nos diálogos das personagens, informações relevantes sobre as filmagens como desenhos dos locais das gravações, da movimentação e ação dos atores, do posicionamento das câmeras e correspondências entre a equipe de montagem. Também foi encontrado nestas visitas outra versão datilografada do roteiro, que acreditamos ter sido criada antes das que já havíamos catalogado e por essa razão a denominamos de versão (#1), que tem como título “Bravo Guerreiro” escrito a caneta.

Outros acervos consultados foram os das seguintes instituições: Museu da Imagem e do Som (MIS/SP), e jornais *Folha de São Paulo* e *O Estado de S. Paulo*. No caso dos jornais, a pesquisa foi realizada pela internet nos anos de 2011 e 2012 e através de recortes coletados

---

<sup>11</sup> Citado por BERNARDET, Jean-Claude. **O autor no cinema**. São Paulo, Brasiliense / Edusp, 1994, p. 135.

na Cinemateca Brasileira entre 2008 e 2014, assim como a pesquisa do MIS, que foi presencial e realizada no final de 2011.

Para assistir ao filme, o único acesso encontrado pelo pesquisador inicialmente foi através de uma cópia de uma fita VHS que está depositada na videoteca da biblioteca da ECA/USP (sob a localização xVC0184 no acervo). Apesar de um pouco danificada, com a imagem e som distorcidos e com ruído em diversos trechos, o filme pode ser assistido em sua integralidade. No ano de 2013 o filme encontrava-se disponível no sítio de compartilhamento de vídeos, [www.youtube.com](http://www.youtube.com), porém no fechamento deste texto já não estava mais lá.

## 1.2 – Fundamentos teóricos da gênese do processo criativo

A Crítica Genética nasce em 1968 com estudos que se iniciaram na literatura por meio de Louis Hay e uma pequena equipe de pesquisadores, os quais tinham como atividade organizar alguns manuscritos. Futuramente no campo das artes a Crítica Genética aparece, com o intuito de analisar os indícios da construção de uma obra, mapeando as primeiras anotações e ideias do artista e o desenvolvimento do processo, no nosso caso o de criação fílmica.

Salles<sup>12</sup> diz que: “O interesse da Crítica genética está voltado para o processo criativo artístico. Trata-se de uma investigação que indaga a obra de arte a partir de sua fabricação, a partir de sua gênese. Como é criada uma obra?”

Essa questão será a principal linha investigadora desta dissertação. Como o filme *O Bravo Guerreiro* foi criado? A curiosidade por desvendar os mistérios de cada produto é realizada pelos geneticistas, que observam cada detalhe da concepção do produto, e dessa maneira, o processo importa mais que o produto final. Salles ainda completa que: “[...] desde que o homem se entende por homem, a questão da origem desperta nele uma curiosidade visceral: origem da vida, sua própria origem e, aqui, origem de uma criação que nasce de sua própria mente”.<sup>13</sup>

Retomamos aqui a epígrafe de Dahl, no início deste texto, onde ele diz que conhecendo o filme conheceremos o ser que o criou. Pois se é vontade do pesquisador do processo criativo identificar estas origens, há também vários interesses envolvidos, dentre eles

---

<sup>12</sup> SALLES, Cecília Almeida. **Crítica genética: fundamentos dos estudos genéticos sobre o processo de criação**. 3 ed. São Paulo. EDUC, 2008, p. 28.

<sup>13</sup> SALLES, Cecília Almeida. **Crítica genética: uma introdução**. São Paulo: EDUC, 1992, p. 22.

o de se compreender, e possivelmente poder reproduzir pessoalmente ou de forma didática tal metodologia. Ou mesmo o simples fato de se conhecer melhor o trabalho do artista, clarificando o percurso da criação.

Para Roman Jakobson<sup>14</sup> “se o estudo da literatura quer tornar-se uma ciência, ele deve reconhecer o ‘processo’ como seu único herói”. O termo processo criativo será adotado nessa dissertação seguindo a tendência de haver mais do que uma valorização do processo, mas uma concessão de privilegio do processo em relação ao produto considerado final. Somente dessa forma, com o processo como seu herói, a crítica literária passa a ser entendida como uma ciência, e para isso buscamos adotar métodos investigativos que possam ser reproduzidos em outras situações.

Ao oferecer uma abordagem processual a Crítica Genética adiciona ao olhar retrospectivo, de busca da origem de uma obra, um modo de se discutirem objetos em movimento, ou uma forma de acompanhar os processos em ato, o processo criativo.

Em seu percurso de expansão, a Crítica Genética está chegando ao conceito de processo em sentido bastante amplo, e apontando, assim, para a relevância de se observarem fenômenos inseridos em seus processos ou em uma perspectiva de processo: uma *abordagem cultural* em consonância com as interrogações contemporâneas.<sup>15</sup> [grifo nosso]

O conceito de documentos de processo também será útil para catalogarmos e analisarmos os que constituem nosso dossiê. Segundo Salles<sup>16</sup> estes são registros materiais, retratos temporais de uma construção que agem como índice do processo criador. Não é possível ter acesso ao fenômeno mental que criou tal registro, mas estes podem ser considerados a forma física pela qual este se manifesta. Temos somente os vestígios do processo de criação, os rastros deixados por Dahl.

### 1.3 – O dossiê genético

A realização do dossiê genético é parte fundamental para se iniciar o trabalho com

---

<sup>14</sup> JAKOBSON Apud. SALLES, Cecília Almeida. **Crítica genética: fundamentos dos estudos genéticos sobre o processo de criação**. 3 ed. São Paulo. EDUC, 2008, p. 20.

<sup>15</sup> BIASI Apud. SALLES, Cecília Almeida. **Crítica genética: fundamentos dos estudos genéticos sobre o processo de criação**. 3 ed. São Paulo. EDUC, 2008, p. 130.

<sup>16</sup> SALLES, Cecília Almeida. **Gesto Inacabado: processo de criação artística**. 5. ed. São Paulo: Editora Intermeios, 2011, pp. 26-27

Crítica Genética. Para Cecília Almeida Salles<sup>17</sup> “o dossiê não existe em nenhum lugar fora do discurso crítico que o produz; nasce, portanto, da competência do crítico genético que se encarrega de estabelecê-lo e, principalmente, explorá-lo em um processo analítico e interpretativo”. Assim sendo estamos delimitados e presos à esfera dos documentos que temos em mãos para estudar o processo genético. E para analisá-los, é necessário que o crítico genético aja com a parcialidade de um ponto de vista crítico e seletivo.

Não são todos os documentos e rasuras que nos serão úteis, mas saber quais são e onde estão, de forma catalogada e precisa, ajuda a refinar de forma pontual a pesquisa. Eis aqui o que faremos nesta catalogação, criaremos uma base de dados que será de extrema utilidade na análise dos documentos.

Grésillon, que usa uma denominação diferente, a de “prototexto”, endossa esse ponto de vista ao dizer que “o pesquisador em Crítica Genética reúne, classifica, decifra, transcreve e edita dossiês manuscritos que se tomou o hábito de chamar de ‘prototextos’ [...] ele (pesquisador) remonta às operações sistemáticas da escritura – escrever, acrescentar, suprimir, substituir, permutar – pelas quais identifica os fenômenos percebidos”.<sup>18</sup> E continuamos afirmando que esse trabalho organizativo passa a ser fundamental para a leitura da (geralmente) ampla documentação com a qual trabalha o geneticista, construindo hipóteses sobre os caminhos percorridos pela escritura e sobre as significações possíveis do processo de criação, com o objetivo final de observar a escritura como ascensão e acontecimento.<sup>19</sup>

O termo por nós adotado, dossiê genético, para agrupar este conjunto de documentos ou manuscritos é definido pela primeira vez por Jean Bellemin-Noël, em 1972, da seguinte forma: “o conjunto constituído pelos rascunhos, manuscritos, provas, variantes, visto sob o ângulo do que precede materialmente uma obra quando essa é tratada como um texto, e que pode estabelecer uma relação com ela.”<sup>20</sup> Ou seja, estamos aqui catalogando tudo o que nos mostra um rastro do processo de criação do filme *O Bravo Guerreiro*.

É perceptível, retomando Grésillon, que haja diferença entre o sentido da obra concluída e o do manuscrito que analisamos, já que “no ponto em que o texto impresso permite uma leitura linear (sem por isso excluir as outras, não lineares, às quais recorre

---

<sup>17</sup> SALLES, Cecília Almeida. **Crítica Genética: uma (nova) introdução**. 3. ed. revisada. São Paulo: EDUC, 2008. pp. 62-63

<sup>18</sup> GRÉSILLON, Almuth. **Elementos de Crítica Genética: ler os manuscritos modernos**. Porto Alegre: Editora UFRGS, 2007. pp. 29 – 32.

<sup>19</sup> Ibid., p. 32.

<sup>20</sup> BELLEMIN-NOËL, Jean. Apud: ZULAR, Roberto. **Criação em processo. Ensaios de Crítica Genética**. São Paulo: Iluminuras, 2002. p. 160.

forçosamente toda interpretação), a leitura do manuscrito é necessariamente quebrada pelas intervenções interlineares e marginais, pelas voltas e por todo tipo de sinais gráficos que impõem ao leitor navegar o olho.”<sup>21</sup> O interesse nos manuscritos das obras é porque existe uma relação a ser estabelecida entre dossiê genético e o texto, e que, eventualmente, o estudo de um pode enriquecer o conhecimento de outro. Um exemplo que ajuda a esclarecer a diferenciação da análise da obra concluída e do manuscrito é a constatação, de nossa parte, de que houve uma redução gradual, até chegar quase à eliminação, do tom emotivo presente no filme. Observando-se apenas o filme isto não fica claro. Só foi possível perceber isso após as análises das diferentes versões de roteiro.

Sobre a padronização ou criação de uma metodologia de pesquisa em Crítica Genética retomamos Salles<sup>22</sup> que diz que, embora os estudiosos do manuscrito literário procurem por um código comum para a transcrição, ainda não foi possível chegar a uma padronização: esse código, realmente, só caminha para um consenso, e isso acontece, por um lado, em virtude das peculiaridades de cada escritor, que exigem uma codificação também específica ou singular; por outro lado, diferentes pesquisadores têm acesso a recursos técnicos diversos, que podem oferecer diferentes possibilidades de formas de registro.

No nosso caso usaremos como bússola metodológica o trabalho de Monzani<sup>23</sup> já que a similaridade do material que temos em mãos é realmente grande. No livro *Gênese de Deus e o Diabo na terra do Sol*, ela analisa os roteiros do filme *Deus e o Diabo na terra do Sol*, 1964, de Glauber Rocha.

Segundo Salles<sup>24</sup> para o estabelecimento do dossiê genético, que para ela recebe o nome de prototexto, pode haver uma série de etapas:

- 1) constituir o dossiê integral dos manuscritos disponíveis da obra em questão, reunindo e autenticando todo o material;
- 2) organizar o dossiê dos rascunhos e documentos de redação, obedecendo a uma finalidade;
- 3) especificar, datar e classificar cada fólio desse dossiê;
- 4) decifrar e transcrever o dossiê.

---

<sup>21</sup> GRÉLLISON, op. cit., pp. 30-31.

<sup>22</sup> SALLES, Cecília Almeida. **Crítica Genética: uma (nova) introdução**. 3. ed. revisada. São Paulo: EDUC, 2008, p.66.

<sup>23</sup> MONZANI, Josette. **Gênese de Deus e o Diabo na terra do Sol**. São Paulo: Anablume / FAPESP; Salvador: CEB da UFBA/ Fundação Gregório de Mattos, 2005.

<sup>24</sup> SALLES, Cecília Almeida. **Crítica Genética: uma introdução**. São Paulo: EDUC, 1992, p.54.

Como o dossiê genético precisa ser bem detalhado e expor todo o material disponível, optamos por dividir o material selecionado nos seguintes itens:

- 1) Versões de roteiros e documentos referentes à pré-produção, realização e pós-produção:

Existem quatro versões diferentes de roteiros na Cinemateca Brasileira, sendo que uma delas (a quarta versão) apresenta treze variações com anotações de diferentes espécies. Elas serão denominadas de agora em diante da seguinte forma:

– Versão (#1), versão (#2), versão (#3) e versão (#4).

Já as variações de (#4) são: (#4A), (#4B), (#4C), (#4D), (#4E), (#4F) e (#4I).

Também entram nesta contabilidade três versões que acreditamos terem sido utilizadas para a criação das legendas nos idiomas inglês e francês que serão denominadas de (#IngA1), (#IngA2), (#IngB) e (#Fr), e duas versões em português compostas somente pelos diálogos do filme, denominadas de versão (#4G) e (#4H).

- 2) Textos escritos por Dahl anteriores ao filme ou da época de sua realização:

- a) Artigos de revistas e jornais, nacionais e estrangeiros; e entrevistas por ele concedidas:

-*Revista Civilização Brasileira*, maio de 1965 (Vitória do Cinema Novo), julho de 1965 (Uma arte em busca da verdade humana), dezembro de 1966 (Cinema Novo e seu público), março de 1966 (Cinema Novo e estruturas econômicas tradicionais);

-*Cahiers du cinéma*, março de 1966 (*Petit historique du Cinema Novo*) e *Recontre avec le Cinema Novo* (transcrição de debate entre alguns cineastas do Cinema Novo, dentre estes estava Dahl);

-*Cinema moderno, Cinema Novo* – coord. de Flávio Moreira da Costa, José Álvaro Editor AS, 1966 (Sobre o argumento cinematográfico: Começo de conversa);

-*O Estado de S. Paulo* – Suplemento literário – 1966;

-Entrevista ao programa *Luzes Câmera*, da TV Cultura, sem data;

-Artigos datilografados que estão na Cinemateca Brasileira, mas que também foram publicados e podem ser encontrados em sua versão final. Separamos um

espaço para a análise destes textos e sua comparação com a realização do filme e como estes expressavam seus pontos de vista que eram acrescentados durante a confecção dos novos roteiros com o intuito de descrever o processo poético do autor;

-*Compreensão da “Nouvelle Vague”* - Cinemateca Brasileira. Pasta D 244/3. [196?], 7 p. datilografado;

-Algo de novo entre nós – In: *O Estado de São Paulo*, outubro de 1961. Suplemento literário;

-A solução única – In: *O Estado de São Paulo*, outubro de 1961. Suplemento literário;

-Cinema Novo e Estruturas Econômicas Tradicionais. – In: *Revista Civilização Brasileira*, Rio de Janeiro, ano 1, n. 5-6, mar. 1966;

-Cinema Novo e seu público. In: *Revista Civilização Brasileira*, Rio de Janeiro, n. 11-12, dez. 1966 / mar. 1967.

#### 1.4 – Ordenação do material

Para Salles,<sup>25</sup> existe uma dificuldade para determinar com exatidão começos e fins de processos em todas as pesquisas de Crítica Genética. Não há como termos certeza de que o material que temos em mãos se refere à completude do que foi produzido. Há sempre a possibilidade de encontrar um material ou uma referência a um material que esteja mais próximo de um possível ponto de partida. No caso de nossa pesquisa a descoberta da versão (#1) do roteiro e das demais variações de (#4), que possuíam anotações relevantes, somente ocorreu após o início da pesquisa de mestrado, em fins de 2011. Até então não poderiam ser consideradas pelo pesquisador. Após este achado a pesquisa tomou um rumo diferente e muito mais precioso no âmbito da análise genética. Não podemos descartar o fato de que outros documentos podem vir à tona, já que os arquivos referentes ao filme em questão, que foram anexados por funcionários da Cinemateca Brasileira ou doados por Gustavo Dahl à mesma, ainda estão em processo de catalogação. Além disso a Cinemateca Brasileira pode ser o único lugar em que Dahl deixou seus arquivos. Existe a possibilidade de o autor ter deixado documentos com terceiros, amigos ou familiares.

Salles deixa claro que:

---

<sup>25</sup> SALLES, Cecília Almeida. “Diálogo na Crítica Genética”. In: *Revista Manuscrita*. São Paulo: Annablume, n. 5, 1995, p. 33.

O crítico, ciente da continuidade do processo criativo, põe limites de caráter artificial determinando um início e um fim do processo que correspondem aos limites do dossiê e não do processo em estudo. São considerações científicas necessárias que tornam a análise possível. Trata-se de um signo – uma anotação, um rascunho, um esboço – como se fosse o primeiro e o outro o final, na medida em que sejam capazes de satisfazer seu propósito em uma dada investigação.<sup>26</sup>

Devemos determinar contornos, mesmo que a clareza e a definição destes não seja matéria simples. Em nosso caso podemos somente supor uma categorização, sem datação precisa da sua produção. Ainda para Salles:

Para perceber as formas de processo é indispensável que existam delimitações. São referências para percepção. Não sendo estabelecidos limites, torna-se impossível dimensionar o fenômeno. Mas isso não quer dizer que esses são os limites do fenômeno ou até que o fenômeno tenha limites. O dossiê tem limites; o processo, não.<sup>27</sup>

Mesmo uma obra quando está finalizada pode ser alterada. É comum vermos versões do diretor de alguns filmes após o lançamento oficial no mercado. E mesmo no caso de *O Bravo Guerreiro* o financiamento para o projeto de produção do filme poderia ter atrasado e alguma outra, ou outras, versão poderia ter existido e ter sido filmada no lugar do filme que conhecemos. O processo não tem limites, mas o dossiê e o trabalho do crítico genético sim, então é importante realçarmos a delimitação proposta na introdução deste trabalho, com o recorte temporal e documental que nos cabe.

Grésillon corrobora esta perspectiva ao afirmar que o pesquisador, mesmo que se sinta incomodado com o estado lacunar frequentemente apresentado nos dossiês, nunca está verdadeiramente certo de deter a exaustividade dos traços escritos de uma gênese,<sup>28</sup> e complementa afirmando que existe um limite para a busca de qualquer gênese: o que se passou na mente do pesquisador antes mesmo que este iniciasse a escrita. Assim, para ela, a reconstrução genética é uma questão de probabilidade e não de certeza: “[...] contra qualquer desejo de totalidade, contra toda investigação da origem, resta que a transmissão mais completa é apenas a parte visível de um processo cognitivo mil vezes mais complexo e que a origem enquanto tal, o nascimento de um projeto mental, é inatingível”.<sup>29</sup> A origem real

---

<sup>26</sup> SALLES, op. cit., pp. 32-33.

<sup>27</sup> Ibid., p. 33.

<sup>28</sup> GRÉSILLON, Almuth. **Elementos de Crítica Genética: ler os manuscritos modernos**. Porto Alegre: Editora UFRGS, 2007. p. 41.

<sup>29</sup> Ibid., p. 41.

estaria no “imaginário” e não no verbo. Ou seja, quando surge uma ideia? Às vezes, segundo ela, de alguma inspiração repentina, mas na maioria dos casos vem de algo moldado com o tempo e que com tanta transformação torna-se difícil para o próprio criador da obra dizer com clareza.

Mas e se pudéssemos perguntar a Gustavo Dahl qual foi o ponto inicial deste projeto? Infelizmente, ele faleceu em junho de 2011. Resta-nos refazer os seus passos para tentar responder tal questão, mesmo sabendo que não se pode atingir a origem de um projeto mental tentaremos nos aproximar da questão de onde, ou melhor, de quando teria surgido a ideia de se filmar *O Bravo Guerreiro*.

Há uma entrevista, que até agora não pudemos datar precisamente, concedida por Dahl ao programa “Luzes Câmera” da TV Cultura<sup>30</sup> onde ele afirma, aos 28’, que a primeira versão dos roteiros surgiu após o golpe militar de 1964, mas que a primeira ideia que ele teve para realizar o filme lhe veio à mente quando estudava na Itália e ouviu sobre a renúncia de Jânio Quadros (agosto de 1961). Na mesma entrevista também diz, aos 35’, que o filme termina de ser escrito em 1967 e é rodado em 1968.

Em uma entrevista de novembro de 1966, Rogério Sganzerla questiona Dahl sobre um longa-metragem que ele realizaria no fim do ano, porém não fica claro se era o fim do ano anterior, 1965 ou o presente, 1966, ao que Dahl<sup>31</sup> responde que tratava-se da “história de um cronista que percebe a inutilidade do que ele faz mas não tem coragem de fazer outra coisa” e que “esta situação se repete numa situação sentimental que ele mantém com uma mulher ligada à alta burguesia.”

Pela descrição, é algo muito semelhante à história contada no roteiro (#1), a história de Fernando e seu envolvimento com Eva, porém este é publicitário e não um cronista. Dahl também informa que tudo deveria ocorrer durante uma viagem a Ouro Preto; já Fernando não sai de São Paulo. Como Ouro Preto não é mais citado em nenhuma versão, podemos concluir que esta precede o roteiro (#1). Se esta hipótese for verídica, as demais devem ter sido escritas no ano de 1966 ou depois, colocando este biênio que se estende até a realização do filme em 1968 como o provável período de maior produtividade para a criação do material que analisamos.

---

<sup>30</sup> Entrevista concedida por Dahl ao programa **Luzes, Câmera**, da TV Cultura. Está depositada no acervo do MIS (Museu da Imagem e Som) de São Paulo, sob a localização: MIS: CD2; A722B. s/d.

<sup>31</sup> SGANZERLA, Rogério. Fala Gustavo Dahl. In: **O Estado de São Paulo**. 5 de novembro de 1966. Suplemento literário.

Outro tópicos a se notar é a presença da burguesia representada pela personagem feminina. Assim como a Eva de Fernando vive alijada do mundo em sua mansão e a Clara de Miguel prefere um esposo que conviva com a família em um apartamento de classe alta, enquanto os operários discutem sobre o futuro de sua classe e necessitam do político, ao menos na visão de Miguel, aqui temos esta “mulher ligada à alta burguesia”.

Em outro trecho da entrevista, Sganzerla diz que Dahl havia lhe contado esta história uns dois ou três anos atrás, o que leva aos anos de 1963 ou 1964, e reafirma o que Dahl disse sobre escrito o primeiro roteiro em 1964. Mas acreditamos que ele não se referia aos roteiros que temos em mãos, e sim a aquele que trata da viagem a Ouro Preto, visto a falta de informação sobre a construção dos demais em data anterior.

Em seguida Dahl<sup>32</sup> afirma:

[...] o projeto envelheceu um pouco dentro de mim e talvez venha a representar – como filme – mais um produto da emulação que nos países subdesenvolvidos se tem por aqueles desenvolvidos. Ou seja, poderia ficar com um ranço subantonionesco. Por isto agora estou trabalhando no roteiro, incluindo novos personagens que irão colocar a mesma crise em outros níveis: o problema da separação da vida sentimental, profissional e ideológica num publicitário de sucesso ou da vontade de ação, da necessidade de compromisso e quem sabe até da inutilidade do engajamento, de um jovem deputado.

Aqui temos as duas versões mais ou menos definidas. Há um dilema que Dahl enfrenta sobre qual caminho adotar. Se adotarmos a ideia de que ele fala de Fernando ainda fica a diferença de ele não ser um publicitário de sucesso, mas sim um estudante de direito que trabalha com publicidade e, mesmo assim, está um pouco longe de ser um dos grandes neste meio. Já sobre as considerações de Miguel, ou quem quer que fosse o jovem deputado citado, a vontade de ação converte-se na sua saída do partido de oposição para fazer algo da forma que ele acredita ser a única via, o compromisso é dirigido aos trabalhadores a partir da versão (#2) e a inutilidade do engajamento se dá pelo desencanto final com o que foi toda sua trajetória.

Sobre a filmagem, há informação à caneta de duas datas nos roteiros, a primeira aparece na versão (#4B), na folha 8, referente à sequência do encontro entre Miguel e Augusto nos corredores da câmara dos deputados: está escrito à caneta, “rodado em 11-1-68”. Nas folhas 30 e 32 da versão (#4D), sequência do estaleiro, há a informação, também a caneta, da data de 29 de janeiro de 1968. Já a finalização da montagem deve ter ocorrido alguns meses

---

<sup>32</sup> SGANZERLA, Rogério. Fala Gustavo Dahl. In: **O Estado de São Paulo**. 5 de novembro de 1966. Suplemento literário.

depois, pois um bilhete que está na pasta 2/C do arquivo ABG/BG/Roteiros mostra a data de 9 de abril de 1968, sobre uma lista de tarefas a realizar, tal como a de conferir a sincronização.

Usaremos estes dados parcialmente para datar os roteiros, já que as informações não são completas e adotaremos paralelamente uma ordenação feita através de uma avaliação sobre a complexidade e o grau de modificações que são realizados em cada versão estudada, focando-nos, principalmente, no modo como é desenvolvida a relação do casal protagonista, Clara e Miguel, e na ‘expressividade’ que as personagens vão perdendo ao longo das versões. No terceiro capítulo, como já dito, exporemos uma comparação entre as versões que darão suporte para esta catalogação.

Mas com base nos dados acima expostos podemos supor que o processo criativo deste filme abrange o espaço temporal que se inicia em 1961, e tem sua conclusão em 1968, com a finalização da filmagem e montagem. Também há um provável adendo produtivo que se dá durante a tradução do filme para os idiomas inglês e francês, já que encontramos versões de roteiros com os diálogos nestes idiomas. Estes fatos serão detalhados abaixo, na catalogação das versões, porém podemos adiantar que este processo ultrapassa 1968, já que os diálogos coincidem perfeitamente com o filme em sua forma finalizada, diferente das grandes ou pequenas divergências encontradas nas demais versões.

É muito provável que as versões (#2), (#3) e (#4) foram feitas com proximidade temporal, visto sua similaridade quanto ao conteúdo. Supomos também que foi neste período, ou talvez mais delimitadamente na última versão, que Roberto Marinho de Azevedo Neto colaborou com Dahl, pois é quando o texto se diferencia da versão (#1) ou da versão citada acima na entrevista com Rogério Sganzerla. A sugestão para a participação de Marinho somente para a última versão deve-se ao fato de que encontramos menção ao seu nome somente no *kit* de divulgação oficial do filme (incluindo os créditos do filme), não há em outra parte do processo criativo qualquer referência a ele, o que nos leva a crer que seu papel na elaboração dos roteiros pode ter sido o de dar ajustes finais, talvez delimitando melhor os personagens.

Outra noção importante a ser destacada é a de “peri-prototexto”, ou seja, os documentos que orbitam nossos manuscritos principais. Além das entrevistas supracitadas, também existe uma série de documentos da mesma linha, que são periféricos à realização do filme, mas que nos ajudarão a elucidar esta gênese, como cartas entre a equipe, textos escritos por Dahl, e demais documentos já expostos no dossiê genético.

Almuth Grésillon, ao definir “peri-prototexto”, afirma a importância de se utilizar este tipo de documentos.

Nós queremos falar de qualquer outro vestígio, além dos manuscritos da obra, que pode ilustrar sua gênese: testemunhos de amigos, menções na correspondência, entrevistas, diários, autobiografias – são igualmente documentos que, para nós, indicam a Crítica Genética da obra e que poderiam ser chamados de ‘peri-prototexto’.<sup>33</sup>

Porém, há limites para a utilização de fontes documentais para o geneticista.

Não se trata de estender a noção de gênese até abarcar toda a arqueologia do saber: quando falamos de documentos de gênese externa, designamos simplesmente documentos comprovadamente da mão ou da boca do autor ou que o autor tenha lido, visto ou ouvido, proferido ou, enfim, que constituam testemunhos de terceiros, produzidos no contexto direto da escritura de uma obra determinada.<sup>34</sup>

Assim, o peri-prototexto seria uma ferramenta auxiliar para a Crítica Genética, principalmente na investigação e elucidação de dúvidas quando a resposta não está nos manuscritos.

Voltando aos roteiros, descreveremos a estrutura narrativa básica de cada uma das versões detalhadamente em suas características, quanto ao suporte em que se encontram. Maiores comparações sobre o conteúdo, os detalhes das rasuras e demais modificações encontram-se no terceiro capítulo desta dissertação.

A primeira versão (#1) consiste em um texto datilografado, em 23 páginas numeradas, com cerca de cento e trinta rasuras a caneta excluindo e modificando alguns trechos. O título é *Bravo Guerreiro*. Está depositado na pasta ABG/BG/Roteiros, ainda não catalogada pela Cinemateca Brasileira, porém detalhada no próximo tópico deste capítulo.

Não há referência temporal e por isso não foi possível identificar a data em que foi escrito, nem ao menos temos certeza de que foi realizado anterior ou posteriormente às versões que geraram o filme. Porém, para efeito de catalogação nesta pesquisa e por ser esta a única versão que realmente destoa das demais, propomos a denominação de (#1) para esta.

Diferente das versões que tratam do deputado Miguel, esta fala de Fernando, que é um jovem paulistano estudante de direito e que trabalha com publicidade, pelo dinheiro, como ele mesmo frisa, pois, apesar de ser bem-conceituado entre seus colegas na profissão deseja sair deste meio que, para ele, é pouco honesto. Namora Eva, uma jovem da classe alta que

---

<sup>33</sup> GRÉSILLON, Almuth. **Elementos de Crítica Genética: ler os manuscritos modernos**. Porto Alegre: Editora UFRGS, 2007, p. 139.

<sup>34</sup> Ibid., pp. 139 – 140.

compartilha com ele o gosto pelo cinema, teatro e bares, porém, preferem fazer isso quando não há muita gente nesses locais. Ela é filha de um deputado e passa a maior parte do tempo sozinha num casarão que pertence a seus pais na Av. Paulista.

Nesta versão, Fernando está envolvido em uma campanha publicitária para um refrigerante (chamado Rico), na qual propõe trocar a imagem do estilo de vida proposto para ser consumido e imitado que, segundo ele, é o estrangeiro, principalmente o estadunidense, pelo estilo da elite brasileira. Ao mesmo tempo um jornal, um dos únicos da oposição que ainda são críticos ao novo regime, é pressionado por um grupo econômico grande que o financia, através de publicidade, a mudar seu tom contra o governo, de outro modo retirarão o patrocínio dado ao diário. Fernando é escolhido pelo seu superior para negociar com Tavares, o dono do jornal, por ser uma pessoa próxima a ele. Tal fato desagrada-o e ele pensa em usar esta chance para pôr em prática um velho projeto seu: o de abandonar de vez a publicidade. Em dúvida quanto ao que fazer, vai para uma reunião de estudantes, grupo ao qual ele tem certo engajamento político, em que é aconselhado por seus colegas a conversar com o dono do jornal e propor apoio dos estudantes a ele. A plenária dos estudantes debate a respeito de uma palestra sobre democracia que deve ser realizada por um professor da faculdade na mesma noite, porém há um impasse sobre a continuidade ou não desta, já que existe um grupo rival que coloca em risco a vida do palestrante. Fernando é o único que se opõe à palestra e, de certa forma, é excluído do grupo.

No encontro com Tavares, recebe uma resposta negativa sobre uma proposta para trocar a publicidade pelo jornal, já que ele aceitaria as condições do órgão que o está pressionando, a Associação Brasileira de Comércio e Indústrias, para que o jornal continuasse existindo, mesmo que de modo limitado. Desiludido, Fernando vai à manifestação, entra em embate físico com os estudantes rivais, é agredido e foge para a casa de Eva. Ao ser recebido, ensanguentado, desaba em choro e confessa seus sentimentos e frustrações para sua companheira. Com esta demonstração, Eva resolve por um fim à relação dos dois, pois percebe que o homem pelo qual estava apaixonada deixara de existir. Afirma que o que amava nele era a aventura de tentar ir além do que se é, ou do que se tem. Algo similar à epígrafe nietzschiana que vemos no começo de *O Bravo Guerreiro*: “Eu amo o que quer criar algo melhor que si mesmo e dessa arte sucumbe”.

Por fim, ele sai caminhando sem rumo na Av. Paulista enquanto amanhece. Vai para seu escritório, senta-se em frente à máquina de escrever e digita “Tome Rico e conheça a

alegria de viver”. Após isso fica digitando a letra “X” desordenadamente em toda a página.

As diferenças são significativas entre esta versão e a finalizada, que já foi resumida na introdução desta dissertação. Fernando, o protagonista, vive em São Paulo, é um jovem estudante de direito da Universidade de São Paulo, trabalha numa empresa publicitária e tem ligações com o movimento estudantil. Miguel vive no Rio de Janeiro, mesmo que esta informação seja excluída do filme e da última versão do roteiro, sua residência é bem clara em (#2) e (#3). Ele é um político, deputado, de meia idade, casado e com uma filha. Pertence a um partido de esquerda e tem forte ligação com o movimento operário, com o sindicalismo, além de ter feito carreira política no movimento estudantil.

Fernando crê ser bom no que faz em seu trabalho, mas está descontente com o mundo da publicidade por não poder ir além em seus sonhos, como ele mesmo informa no roteiro, e ter que defender um ponto de vista que não é o seu, e sim o do capital, o do consumo. Vê uma oportunidade de mudar seu destino, de pôr em prática seus ideais, mas vê essa tentativa frustrar-se.

Sozinho em sua sala de trabalho, após ser abandonado pelos colegas e pela namorada, catatônico e sentado em frente à máquina de escrever Fernando cumpre o papel que lhe cabe na sociedade: perpetuar a sociedade de consumo, sem aventuras. Similar à Miguel que, também desiludido no final do filme, está solitário no apartamento com uma arma na boca.

Estas semelhanças nos fazem crer que se trata de uma versão anterior à que foi levada às telas por Dahl. O protagonista parece ter “amadurecido” do estudante engajado para o deputado de esquerda, conforme observaremos no terceiro capítulo quando elencarmos alguns trechos que servem como elo entre este e os demais roteiros. A temática do jovem intelectual envolvido com a publicidade ou a comunicação também aparece em outros filmes desta fase do Cinema Novo, como *Terra em Transe*. Neste filme, o jornalista envolve-se com vários ramos da política, e ao fim, desiludido, resolve partir para a luta armada.

O tema da traição, tão bem trabalhado em *O Bravo Guerreiro* não está presente da mesma forma nesta versão. Somente vemos isso na tentativa de Fernando de trocar sua empresa publicitária pelo jornal de oposição ao governo e na sua divergência quanto à forma de agir de seu grupo estudantil. Porém, no primeiro caso, não tem sucesso, e no segundo, estava somente tratando de um ponto de vista diferente, além do fato de que ele se retrata posteriormente quando volta a se unir aos estudantes no confronto físico. No fim é, de certa forma, traído por Eva, que não aceita dar continuidade ao relacionamento por já não enxergar

mais nele o seu reflexo, o que ela queria ser, provavelmente.

Eva é filha de um deputado, que somente é mencionado, não tem participação no roteiro, mas no pequeno trecho dedicado a ele há muita semelhança com Miguel. Da folha 1 o do roteiro (#1) separamos o seguinte trecho que revela os lugares que o pai de Eva frequenta: “O deputado estava sempre em Brasília, no Congresso, no Rio com a amante oficial, no interior do Estado, em campanha, ou em São Paulo, reuniões políticas, assembleias de bancos”. Miguel, em todas as demais versões, é colocado em locais similares, o congresso de Brasília é substituído pela Câmara (primeiramente do estado do Rio de Janeiro, depois, com a exclusão das localidades, de uma província não denominada), a amante passa a ser Linda, esposa de Conrado Frota, as reuniões políticas são na sauna, no apartamento de Miguel, no estaleiro, no almoço e na *boite* e a assembleia do banco é substituída pela assembleia dos funcionários, se bem que este trecho também pode ser visto como a campanha no interior do Estado, já que Miguel fala aos operários tentando reestruturar-se politicamente, de certa forma.

As referências, que não são explícitas nas últimas versões, sobre a ditadura militar (o novo regime citado no roteiro), estão mais claras aqui. A censura é citada, mesmo que implicitamente, pois só existe um jornal que faz oposição ao governo, e este é obrigado a ceder, eliminando um redator subversivo de sua equipe para poder continuar recebendo financiamento através da publicidade. Este roteiro também utiliza ao longo de suas páginas as palavras e expressões “repressão”, “atual regime”, “democracia liberal”, “governo persegue estudantes” e, finalmente, “ditadura”, o que pode ser lido como uma referência muito mais clara aos fatos que ocorriam na política nacional enquanto o autor criava o texto.

Há um conflito entre estudantes de direita e de esquerda, a favor ou contra um debate sobre democracia na universidade. Assim como o pelego, que no filme causa desordem na reunião do sindicato para dificultar a crítica ao governo, há também aqui os estudantes rivais e que se enfrentam quando reunidos para a palestra, que substitui a assembleia dos operários nas últimas versões.

Não somente o conteúdo, como visto acima, mas também a forma deste roteiro é destoante das demais, já que esta versão é muito poética, em suas descrições floreia o texto com muitos adjetivos como vemos, por exemplo, no trecho extraído da folha 1: “Sua mãe, antes de morrer tinha lhe dado este gosto de errar por aquele ambiente de *calma e beleza, estranhamente* plantado no centro *agitado, pardacento, enervante* da cidade de São Paulo.”

Somente neste pequeno trecho utiliza dois adjetivos (grifados por nós) para descrever o ambiente, que é a casa onde Eva mora, e três para descrever o centro da cidade de São Paulo, além de um advérbio e o emprego de uma palavra pouco utilizada normalmente na língua portuguesa, “errar”, principalmente quando se trata de textos técnicos, como é o caso dos roteiros, que destinam-se a um público profissional específico, neste caso a equipe relacionada às filmagens, montagem e demais fases da produção.

Esta versão, assim como as versões (#2), (#3), (#4) e (#4A), pode ser classificada como um roteiro literário, conforme indicação de Antonio Costa<sup>35</sup>, já que faltam indicações técnicas sobre a subdivisão de planos, o tipo de enquadramento e demais informações para a realização do filme. Ainda segundo Costa, “estas últimas indicações aparecem no que é chamado de ‘decupagem técnica’, e são definidas pelo diretor e pela equipe mais próxima na fase conclusiva do projeto”<sup>36</sup>, trabalho que é percebido nas versões variantes de (#4), que estão expostas na catalogação do material da Cinemateca Brasileira realizada logo mais. Porém no caso de *O Bravo Guerreiro*, o diretor é também o criador desta e das demais versões de roteiro, somente o tempo da criação das indicações é outro, o da filmagem.

Os demais pontos dignos de nota nesta versão serão detalhados de forma mais complexa e comparados com as demais no terceiro capítulo.

A segunda versão (#2) é constituída por 53 páginas datilografadas e numeradas. Possui poucas rasuras a caneta, que modificam o significado de algumas palavras, num sentido de revisão de texto. O roteiro está depositado na Cinemateca Brasileira, na pasta R. 43. Originalmente era intitulada *Um Bravo Guerreiro*, mas o artigo indefinido “um” é substituído a caneta pelo artigo definido “o”, o que parece dar mais personalidade e definição ao protagonista, único dentre tantos jovens, quando se escolhe o artigo definidor.

Há vinte e duas supressões totais no texto, onde palavras ou linhas inteiras são riscadas a ponto de ficarem ilegíveis muitas vezes, e em alguns desses casos há alteração da manuscrita a caneta pela inserção de outra informação. O sentido que transparece para tais alterações, observando-se os trechos que não foram totalmente rasurados, é o de uma lapidação do texto realizada por Dahl, corrigindo pontos dos quais discordou após a redação final. Estas rasuras serão analisadas também no terceiro capítulo, na comparação entre as versões.

---

<sup>35</sup> COSTA, Antonio. **Compreender o Cinema**. Rio de Janeiro: Globo, 1987, p. 171-172.

<sup>36</sup> Ibid., p. 172.

Para Grésillon,<sup>37</sup> a rasura pode revestir três formas diferentes de aparecimento: a linha de rasura e outras formas significando anulação, sendo que esta permite identificar o escrito rasurado; o borrão de tinta que cobre totalmente o texto, não permitindo ao pesquisador descobrir o sentido apagado; e por último, a reescritura sucessiva, frequentemente feita sobre fólios ou maços diferentes, mostrando rasuras de certa forma imateriais. Quanto à análise comparativa entre nossos roteiros possuímos aqui material que se encaixa na terceira forma citada. Nesse caso, segundo a autora, “o estudo genético deverá analisar contrastivamente o maço de fólios sucessivos, da mesma forma que estuda, em outros casos, num único fólio todo um paradigma de rasuras-reescrituras”.<sup>38</sup>

Nesta versão, Miguel é mais confiante em seus atos e participativo nas decisões do partido da situação, ao qual ingressa, do que nas versões posteriores. Está presente nas reuniões da cúpula e intervém com sugestões que são aceitas pelo grupo, o que já revela um amadurecimento de Fernando, quando deixa de ser estudando e torna-se um deputado.

Esta versão também é mais longa, tem diálogos mais complexos e a personalidade de Miguel e de outros personagens transparece mais.

Em todos os roteiros há indicações sobre os personagens que descrevem um pouco além do diálogo exposto. O conjunto destas informações serão denominadas daqui em diante de rubricas,<sup>39</sup> mais presentes aqui do que em qualquer outro roteiro. Descrevem de forma minuciosa, e até poética, os personagens e as situações que ocorrem. Exemplo disso é a primeira oração desta versão, na folha 1: “As toalhas, todas brancas amarravam-se a custo nos ventres, tamancos batiam numa sauna particular, sentados, formando uma rodinha, conversavam, baixo, três homens já além da meia idade e um outro por volta de trinta anos, mas que não se chegava a saber se tinha mais e não mostrava rugas mas denotava um fervor mais próximo da juventude.”

Outra diferença substancial é o fato de o trecho que se passa no jardim de Augusto, onde Miguel descobre que seu projeto de lei foi alterado ao ponto de não atender mais os interesses dos trabalhadores e decide deixar o Partido Nacional, não existir nessa versão, sendo substituída por dois trechos, um em que Miguel se reúne com o partido para falar sobre a visita ao estaleiro e, em seguida, por uma conversa na câmara dos deputados com o líder do

---

<sup>37</sup> GRÉSILLON, Almuth. **Elementos de Crítica Genética: ler os manuscritos modernos**. Porto Alegre: Editora UFRGS, 2007, p. 98

<sup>38</sup> *Ibid.*, p. 100.

<sup>39</sup> Termo que designa as orientações dadas no texto teatral para a concepção do espetáculo.

partido, que revelam, igualmente ao que ocorre a Augusto nas demais, o fracasso de seu projeto. Além disso, o cerne do texto é o mesmo que encontramos na versão finalizada.

O roteiro (#3) possui 28 páginas datilografadas e numeradas. Não possui título e está localizado na mesma pasta na Cinemateca Brasileira, R. 43. Esta versão mantém os pontos principais da segunda, mas de forma resumida, o que nos leva a catalogá-la como a terceira versão. Aqui, Dahl revisa seu texto muito mais que na primeira. Este é alterado diversas vezes após a digitação, apresentando mais de duzentas supressões e/ou inserções de palavras ou linhas inteiras. Exemplo disso é a supressão do que parece ser a palavra “Brasil”, na folha 1, substituída para “nosso país”, mantendo a tendência de eliminar a delimitação geográfica e situar o filme em um lugar genérico. Muitas outras destas supressões somente corrigem o texto em sua ortografia ou alteram a posição de uma palavra dentro de uma oração. Os casos mais relevantes, como o que foi relatado acima, tem lugar reservado para análise no capítulo três.

Somente nesta versão há um narrador onisciente que, nas poucas vezes em que é utilizado, parece transpor para o espectador um pouco da função que vimos na rubrica, que estava tão presente no roteiro anterior e continua nesta, mesmo que sem tanta força.

Ele é utilizado para descrever uma cena de um almoço particular entre Miguel e Augusto, com a função de esclarecer para o público a situação em que se encontra o partido socialista de Miguel. Num segundo momento, a narração é apresentada na voz de um radialista, em uma transmissão radiofônica, informando a troca de partido pelo deputado.

Qual seria a função deste narrador? A princípio percebemos que ele quebra o tom contemplativo e racional do filme, que será reforçado pelas câmeras estáticas e com planos longos, decisão tomada na última versão. Também revela mais sobre a intimidade das personagens, tornando-os mais emotivos e próximos do público, algo somente perceptível para o leitor das rubricas do roteiro nas demais versões. Já que acreditamos que esta emoção foi excluída gradativamente, o narrador era um dos elementos que tinham sua eliminação assegurada.

Há também um personagem que só aparece nesta versão. É Argemiro, definido como um homem muito simples e malvestido. Bate à porta de Miguel durante a conversa com os sindicalistas à procura de qualquer tipo de emprego, e ao conseguir “se livrar” dele, Miguel comenta o fato na frente de todos “Além do mais, arranjar emprego”.<sup>40</sup> Diante da reação dos

---

<sup>40</sup> Roteiro versão (#3), p. 8.

sindicalistas que se sentem ofendidos, ele fica constrangido e muda seu discurso dizendo que poderia dar emprego para todos e não só para um, se a lei fosse aprovada. Argemiro volta ao roteiro uma segunda vez e recebe um cartão de Augusto para procurar emprego com outro político. Miguel fica “meio constrangido”.<sup>41</sup> A ideia de um político assistencialista e de um povo submisso e sem outros recursos a não ser se submeter a um indivíduo mais poderoso é muito típica na estrutura da sociedade patriarcal brasileira. Miguel faz uma crítica, mas se vê acuado pela má impressão que deixa nos sindicalistas, contorna a situação dizendo que quer aprovar sua lei para que haja trabalho digno de verdade e o povo não precise mendigar por lugares na sociedade produtiva.

O próximo roteiro, versão (#4A) está depositado na mesma localização que as de número (#2) e (#3). São 45 folhas datilografadas. Seu texto é similar ao da versão (#4), que foi utilizada nas filmagens. Há pequenas diferenças como o fato de apresentar um texto linear, enquanto a seguinte tem as indicações do roteiro em uma coluna à esquerda e os diálogos em outra, à direita. Nesta diagramação, o texto e as pequenas correções de palavras ou termos, que tem a simples função de adequar a ortografia, não apresentam material significativo para nossa análise comparativa, pois o texto é o mesmo que nas demais, assim a denominaremos de (#4A), sendo esta uma variação e não uma versão de roteiro.

Na última versão (#4), depositada na pasta R.1479, da Cinemateca Brasileira, vemos um texto datilografado com 64 páginas, que não contém alterações a caneta. O texto é muito parecido com o que se tem no filme e sua descrição pode ser observada no resumo apresentado na introdução desta dissertação. As únicas exceções a esta similaridade, como cenas ou diálogos cortados, serão analisadas na comparação realizada no terceiro capítulo. As variações desta versão serão descritas no próximo tópico, e apresentam um rico material para a análise do processo de criação de Dahl e do grupo que participou das filmagens, já que há centenas de anotações.

Descreveremos as versões utilizadas nas filmagens e os demais documentos que ainda não foram catalogados. Como já informado anteriormente, em pesquisa realizada na Cinemateca Brasileira, a funcionária Gabriela Queiroz<sup>42</sup> nos prestou grande ajuda ao

---

<sup>41</sup> Ibid., p. 9.

<sup>42</sup> Queremos deixar aqui expresso nosso agradecimento especial à Gabriela, cuja ajuda foi fundamental para a presente pesquisa.

disponibilizar o rico material, depositado em diversos arquivos referentes à realização de *O Bravo Guerreiro*. Trata-se de quatro pastas, todas com o título ABG/BG/Roteiros, que foram subdivididas pelo pesquisador da forma como encontram-se abaixo, com a finalidade de facilitar a catalogação. Aqui encontraremos detalhadamente, de forma descritiva, o que cada versão apresenta. Em alguns pontos adotaremos já a postura comparativa com o filme, mas em outros nos resguardaremos para a análise que será realizada no próximo capítulo. Cada uma das quatro pastas descritas abaixo apresenta outras pastas internas, onde estão depositados os roteiros e demais documentos.

#### **1.4.1. Pastas ABG/BG/Roteiros-1**

##### **Pasta 1/a:**

Esta pasta contém trinta e um fotogramas da sequência do almoço no MAM, com os atores que estão presentes nesta. Somente um deles refere-se a uma imagem que não está no filme e mostra os atores em pé próximos à mesa, provavelmente conversando descontraidamente, num enquadramento de plano geral.

##### **Pasta 1/b, variação (#4B):**

Contém trechos do roteiro (#4), denominados aqui de variação (#4B). Constam as folhas 18 a 23, sequência do bar da câmara dos deputados e almoço no MAM até a folha 23, onde Virgílio diz: “podemos fazer com Conrado um entendimento verbal”; trecho entre as folhas 36 a 45, conversa no jardim de Augusto, desde o trecho “Mig: Esse poder a que você se refere...” até o fim da sequência do corredor da *boite*. A folha 47 está isolada, seguida pelo conjunto das folhas 56 a 64.

No verso da folha 19 (última folha da conversa de Augusto com Miguel no bar da câmara), há vinte e seis marcas amareladas e escurecidas, estão numeradas de 9/1 a 9/25, sendo que uma parece ter sido incluída posteriormente, 9/1-A. No verso da folha 20 (primeira referente ao almoço no restaurante) estão mais cinco marcas, numeradas de 9/26 a 9/30. Estas somam ao todo trinta e uma marcas, que correspondem ao número de fotogramas contidos na pasta anterior. Supomos que a marcação isolada 9/1-A seja a fotografia que não representa quadro do filme, conforme consta na descrição da pasta anterior. Quanto ao texto, do lado direito dos diálogos estão as ações dos garçons do restaurante e no lado esquerdo estão numerados os planos filmados.

No verso da folha 38 (casa de Conrado) há uma divisão entre Tarde e Noite, e

números, de cenas provavelmente, com as inscrições LCM, CM, CMLi, TCMLiLu e CMLiLu. Estas indicações parecem ser referentes a indicação para os enquadramentos que as câmeras deveriam realizar.

As folhas 39 a 45 são referentes à sequência da *boite*. As cenas estão divididas, de 1 a 32, na lateral esquerda da página. Vemos a letra B a caneta preta no cabeçalho da folha 39, talvez seja referente a alguma ordem de filmagem. Na folha 41 a cena 8 é subdivida em 8-A, separando esta parte: "Miguel bebeu de novo. Linda pede a Tomaz que dance com ela", a cor da caneta é diferente das demais, portanto parece ter sido posterior. No filme, Miguel não bebe novamente e, ao contrário, é Tomaz quem convida Linda para a dança. Outro ponto a se notar é o fato de que as cenas excluídas do filme não foram riscadas desta versão e estão numeradas, o que indica que foram filmadas e excluídas somente na montagem. Exemplo disso é o trecho em que Miguel telefona para sua esposa e a convida para ir até a *boite*.

No verso da folha 47, sobre o encontro entre Miguel e Linda no corredor da *boite*, há um esboço do apartamento do casal, com o quarto e indicações para o posicionamento das câmeras, na filmagem da sequência da discussão dos dois, e desenhos dos corredores, por onde Miguel adentra no recinto e se encontra com Honório. Este será analisado na comparação dos roteiros.

Desde a folha 56 (discurso da assembleia, já iniciado em "...eu os traí. Primeiro sem dizer nada [...]") até folha 64, ao final do roteiro, observamos, à direita, informações da filmagem para as câmeras, como posicionamento, enquadramento e demais aspectos. À esquerda vemos, novamente, a numeração das cenas, que vai até o número trinta e um, sendo que algumas destas estão riscadas, provavelmente por terem sido realizados até o término da inclusão de inscrições neste roteiro. Alguns exemplos de anotações vão aqui transcritas:

Consta à direita na folha 56: Trav. Lateral pela direita / sobe contra as faixas / *Travelling* lateral (P de perfil) pelos fundos. No meio aparecem a mesa e a assembleia de costas. Corpo inteiro / *Travelling* trazal<sup>43</sup> (P de costas) aparecendo todo mundo se virando para a câmera no final (texto ilegível). Folha 58 (grito do pelego interrompendo o discurso no meio): geral / *Travelling* subjetivo pelo centro até o pelego / *Travelling* subjetivo lateral sobre massa / 19 – A com Peréio. Esta sequência foi esmiuçada e comparada com o filme, trabalho que está exposto adiante, na comparação dos roteiros. Estas notações são similares às que estão na versão (#4G), que está depositada na pasta 3/b deste arquivo, assim como as que

---

<sup>43</sup> Apesar de ter uma utilização um pouco incomum, o termo "trazal" indica um movimento da câmera acompanhando o deslocamento do ator em cena, estando esta posicionada atrás deste, às suas costas.

constam nas versões na (#4C), (#4E) e (#4I).

Analisando-se o gráfico comparativo entre as versões (anexo) e observando-se quais páginas estão presentes em cada versão, podemos chegar à conclusão de que (#4B) e (#4G) são complementares em sua numeração de folhas, com a exceção das folhas 1 a 17 e da 24, que não estão presentes em nenhuma das versões, e do fato de a folha 47 estar repetida nos dois roteiros. Podemos concluir também, com base nas informações restritas para o trabalho das câmeras no momento das filmagens que vemos nestas anotações, que estas versões pertenciam a Affonso Beato, responsável pela direção de fotografia e pela câmera, conforme indica a ficha técnica exposta na introdução deste trabalho. Apesar desta constatação, manteremos a denominação de cada uma em separado, para efeito comparativo.

As folhas finais, 63 e 64, referentes às sequências do aterro e do suicídio, estão sem nenhuma anotação sobre o texto datilografado.

#### **Pasta 1/c, (#4C):**

Versão do roteiro (#4), completo, com todas as folhas deste; a única exceção é a folha 59, que não está nesta pasta. Será denominada (#4C), a partir daqui. Apresenta anotações a caneta com correções no texto, assim como a numeração das cenas filmadas, sendo esta zerada a cada início de nova sequência.

Na folha 1 está escrito a caneta preta:

TAKE 1 = preto

TAKE 2 = azul

TAKE 3 = vermelho

TAKE 4 = verde

Ao longo desta versão há anotações nessas quatro cores, o que indica que cada uma representa algo exposto em um dos quatro *takes* ou tomadas realizados. Em primeiro lugar, fica claro o número de filmagens realizadas para cada cena e, em segundo, esta catalogação ajuda na hora da montagem, ao se decidir sobre qual *take* será utilizado para a composição final.

Ainda na primeira folha, que, na em datilografia de todas as versões, o mordomo fala “banho de vapor”, isto é riscado e substituído a caneta por “sauna”, ficando da forma que ouvimos no filme.

Na folha 2 está escrito a caneta acima do nome dos personagens o nome dos atores que

os representam. À direita, a numeração dos planos, assim como na primeira folha e nas demais. Acima do nome de Miguel há algo escrito e depois riscado a caneta. No filme o nome dele neste trecho, ao ser dito por Augusto, é substituído pelo termo “meu filho”, mas não é isso que parece estar riscado no roteiro.

Na folha 8 há a indicação sobre a data em que a sequência do encontro entre Miguel e Augusto nos corredores da câmara dos deputados foi rodada: 11 de janeiro de 1968.

Apesar das várias tomadas e das cores utilizadas aqui nesta versão o roteiro não está idêntico ao que vemos no filme. Vários textos que foram minimamente alterados no filme, e que não modificam o significado final de cada mensagem, estão na forma original neste roteiro e não foram corrigidos a caneta para a forma final. Um exemplo disso é a sequência que se inicia na folha 9, na qual Miguel encontra Clara no apartamento do casal. Houve algumas alterações na ordem das palavras no trecho em que Clara questiona Miguel sobre o motivo de tantas ligações recebidas de jornais durante o dia e se algo teria acontecido; diante da negativa de Miguel, no filme, Clara diz: "Nada. Ora Miguel, pergunta se eu acredito, diz, conta". Originalmente no roteiro o texto era "Ora Miguel, nada. Pergunta se eu acredito. Diz, conta" e é substituída por dois textos, um em azul e outro em vermelho. No primeiro, o texto fica da seguinte forma: "Pergunta se eu acredito Miguel, nada. Diz, conta". No segundo: "Ora, pergunta se eu acredito Miguel, nada. Diz, conta." Ainda há uma anotação a caneta verde no texto datilografado trocando o lugar da palavra nada, porém, da mesma forma que as anteriores, não fica do modo que aparece no filme. Ou seja, todas as modificações são diferentes da que encontramos no filme. Com base nestas inserções supomos que os quatro *takes* mencionados no início desta versão, e sempre citados através da utilização das cores nos comentários constantes nesta, não foram os únicos realizados. Outra hipótese é que houve uma dublagem final e que o som direto não foi utilizado, ao menos em alguns trechos. Porém, não encontramos referência à utilização desta técnica em nenhum texto durante nossa pesquisa e tão pouco é perceptível alguma dessincronização entre a imagem e o som, o que torna esta alternativa de difícil aceitação.

Na folha 10 há duas indicações a caneta para a filmagem que permanecem no filme: “Miguel entra pela D. e deita-se no divã” e “Miguel levanta-se e atente o telefone”. Estas cenas estão no filme, porém há uma terceira cena entre elas, que não é mencionada nesta versão, que mostra Miguel deitado no divã, à maior distância, até o momento em que o telefone toca, ele levanta-se e dirige-se para a direção do aparelho, então, em outra cena, ele

atende o telefone com fastio. Também há, novamente, pequenas alterações no texto que foram mantidas, como a inversão de ordem de uma palavra dentro de uma oração. Como estas alterações continuam presentes até o final do roteiro e, a nosso ver, não modificam significativamente o conteúdo textual, estas não serão mais mencionadas, a menos que tenham algum sentido estruturante e sejam dignas de nota. Estas pequenas alterações parecem revelar adequações da escrita à fala.

Na folha 11 há a inclusão, a caneta, dos planos de números 10 e 11 desta sequência, que são: "10 – Maria Lúcia e Peréio jantam" e "11 – idem", porém, no filme, só há um único plano do casal jantando.

Nas folhas 12 e 13, está riscada do roteiro a participação de Clara na conversa com os sindicalistas, o que também acontece no filme.

Há a instrução no plano 3 da folha 18, da sequência do bar da câmara dos deputados: “Entra com café”. No filme, um garçom serve duas xícaras para os dois políticos neste trecho. E na folha 19 a linha que pré-seleciona o trecho para o plano 6 riscada é substituída por outras duas, que subdividem-no, criando o de número 7 com a fala de Augusto “Nós vivemos no mundo, Miguel, no mundo”. Porém, o filme mantém tudo em um único plano. Apesar de não haver informação explícita, é provável que esta decisão tenha sido tomada para somente alguns dos *takes*.

No início da sequência do almoço no Museu de Arte Moderna, do Rio de Janeiro, na folha 20, há a inclusão a caneta preta dos seguintes planos "1 – Geral com 18 e 28 de todos sentados na mesa e os garçons dando o cardápio. Eles escolhem com o maître" e "1-A – Mesma ação com angulação oposta". No filme, uma delas é excluída, e vemos um único plano geral com todos sentados à mesa. Na folha 21 há uma inversão de texto assinalada a caneta, sobre uma fala de Péricles e do Professor comentando a carta-denúncia, que é o assunto do almoço. Na folha 22 há outra alteração, na extensão do plano, de modo similar ao que já foi descrito na folha 19. Nos planos 16, 17 e 18 é realizada a junção dos dois primeiros, depois isto é anulado, tendo sua linha riscada. Então o 18 engloba o 17, tornando-se um só e sendo esta a forma mantida no filme. Novamente na folha 23 isto ocorre, na junção dos planos 18 e 19, nos quais cada um era representado por duas cenas. Já na folha 24 é acrescentado um novo plano, o de número 26, com a indicação a caneta “Professor rindo 26” e no fim da sequência, também a caneta, “Uniram-se os 2 planos, 26 e 28, em apenas 26 (grifo do autor)”. No plano 28 o professor diz: “Estou pensando neste país!...”. A única diferença no filme é que esta fala

que seria a penúltima passa a ser a última desta sequência.

Da folha 25 até a 33, referente à sequência do estaleiro, não há anotações posteriores à datilografia. A partir da 34 os planos voltam a ser numerados e as pequenas alterações no formato do texto ressurgem.

Na folha 38 novamente podemos ver como as alterações realizadas nos diferentes *takes* não estão sempre presentes e tampouco não são as únicas filmadas. No plano 1 o texto não informa de maneira alguma a primeira fala de Miguel no filme, quando este pergunta à copeira pelo “Doutor Conrado”; em seguida há nova divergência sobre o que está no roteiro e o que está na tela. Originalmente no roteiro Miguel pergunta “Onde eu posso encontrá-lo?”, sendo este substituído por caneta preta e azul. Na primeira substituição o texto passa a ser “não sabe onde posso o encontrar” e na segunda “não sabe onde ele está?”. No filme fica similar a esta última.

Após a folha 39 toda a marcação a caneta novamente cessa, com a exceção da eliminação da fala inicial de Miguel e de Conrado: "Mig. Preciso falar consigo. / Con. Sente por favor", ficando da forma como vemos no filme. Porém, há muitas outras alterações nesta sequência, a da *boite*, que não são mencionadas aqui, como, por exemplo, a eliminação de outros diálogos e da cena em que Miguel fala com sua esposa ao telefone.

A numeração de planos retorna na folha 47, quando tem início a sequência da discussão do casal protagonista em seu quarto. Na folha 48 novamente um plano é subdividido, e outro, ampliado. Neste último, um trecho é cortado, pois o diálogo é mantido ininterrupto. Trata-se de uma instrução datilografada, “Miguel ouvindo isto fixou-a nos olhos”. Com isto o filme suaviza um pouco a agressividade de Miguel, interpretação que será melhor tratada na análise comparativa das versões de roteiro. Mas podemos antecipar como esta amenização dos humores e da expressividade dos personagens não foi uma decisão exclusiva de Dahl ou de Marinho, mas sim da coletividade que produzia o filme, desde que tomemos como verdadeira a hipótese de que esta versão e estas anotações foram de Affonso Beato, pois teria sido dele a ideia de excluir este pequeno trecho.

Sobre este processo de criação coletiva Salles<sup>44</sup> diz que a complexidade da análise aumenta, pois o geneticista deve trabalhar com diversos pontos de vista e de interação, “tudo o que está sendo descrito e mencionado ganha a complexidade da interação (nunca fácil, de uma maneira geral) entre indivíduos em uma contínua troca de sensibilidades”. No nosso caso

---

<sup>44</sup> SALLES, Cecília Almeida. **Gesto Inacabado: processo de criação artística**. 3. ed. São Paulo: FAPESP /Annablume, 2009. pp. 56-58.

analisamos as versões que Dahl criou, as que criou supostamente com a ajuda de Roberto Marinho e as que foram utilizadas pela equipe na realização do filme e, como estamos acompanhando até agora, sofreram diversas modificações que alteraram o resultado final da obra.

Na folha 50 novamente há pequena alteração a caneta preta nos textos dos diálogos do casal, porém desta vez a inserção fica no filme finalizado. Outra sequência é editada já na filmagem e se revela interessante pelo fato de deixar o filme mais sóbrio. Trata-se da seguinte instrução datilografada: "Miguel se levanta. Ainda está com a roupa da noite. / Vai até a porta de entrada. Abre. Entra Honório, esbaforido". Tudo isto seria um único plano, porém a barra, escrita a caneta e inserida posteriormente à datilografia, após a palavra noite indica uma divisão nos planos. Com isto evitou-se o movimento da câmera que deveria acompanhar Peréio pela casa, sendo substituída por duas tomadas de câmeras fixas. Apesar de este aspecto também ser analisado na comparação entre os roteiros, podemos adiantar como esta sobriedade que era desejada por Dahl foi construída também com a ajuda da equipe, no processo de criação coletivo deste filme, visto que esta sobriedade é alcançada pela decisão de dividir este plano em dois, evitando demasiados movimentos da câmera.

Nas folhas 51 e 52 o roteiro acompanha o filme ao excluir o diálogo final entre Clara e Miguel, após ela dizer que ele deve escolher entre ela e o resto (política, sindicato...): "Cla.: Por favor Miguel, não vá. / Mig.: Eu não posso. / Cla.: Eu também não". Com a exclusão deste trecho elimina-se a explicitação do desapontamento final de Clara e de sua decisão de não continuar mais a relação, porém da forma como o restante foi mantido é possível ao espectador subentender isto perfeitamente.

Na folha 53 há, além da numeração de planos e pequenas alterações no texto, indicações para a câmera. No plano 1 é solicitado "zoom", no filme há um enquadramento em primeiro plano no pelego quando este fala que se distancia, até um plano geral dele com a massa reunida na assembleia. Os planos 2 e 2-A, que recebem as instruções, também a caneta preta, "mesa cochichando com aplausos" e "fixo conjunto da mesa" são mesclados no filme em um só, e não há mais o "cochicho".

Na folha 54 a informação datilografada "Miguel se enerva", sobre o fato de Honório não deixá-lo discursar na assembleia, está riscado a caneta. Novamente é Beato quem decide pela suavização das expressões de Miguel, neste caso a fúria, contribuindo para nossa interpretação já citada.

Os planos a seguir são também complementados por informações do tipo, como PP (primeiro plano), PM (plano médio), PG (plano geral), na folha 54; *travelling* pelo centro, *travelling* lateral, *travelling* lateral contra a mesa; na folha 55, *travelling* lateral, *travelling* fundo com pessoas de costas, *travelling* trazal; na folha 56, *travelling* contra a massa vai e volta; na folha 57, PG com Pelego no fundo, e exclusão do trecho: "Pel. Chega, chega, nenhum de nós aqui quer saber da sua vida nem dessa choradeira!", *travelling* subjetivo que avança pela massa pelo centro angulado, *travelling* subjetivo lateral sobre massa e o mesmo com Peréio no plano, na folha 58. Interessante notar que o trecho acima sugerido para ser excluído do roteiro continua no filme, mas as demais instruções às câmeras que foram feitas a caneta até agora foram mantidas. Falta a folha 59 nesta versão. Na folha 60 é indicado: PM fixo de Peréio parado a favor da mesa e P fixo de cima da mesa de Peréio andando na massa. Na folha seguinte, há PP fixo de Miguel parado e *travelling* lateral de Peréio pelo meio do corredor, faixas se levantam. A folha 62 é a última que contém anotações, nesta é incluído um plano, o de número 26 com a instrução "Alguém tenta arrancar uma faixa."; e para os planos seguintes é indicado PA, PC, PM costas para a massa, PC Miguel começando a sair e PM câmera na mão subjetiva de Miguel saindo. Até agora todos os planos eram fixos e quando tinham movimento era através de um *travelling* para acompanhar o deslocamento de Miguel na cena enquanto este falava, não só nesta sequência mas também quando está adentrando em algum recinto novo (casa de Virgílio, anúncio ao PR de sua saída do partido, chegando em sua casa e no jardim de Augusto). Também, há *zoom* quando o pelego discursa no início desta sequência da assembleia. Ou seja, o filme em si teve tratamento para manter-se o mais racional possível, através da utilização destas câmeras sóbrias, sem movimentos abruptos. Há somente esta exceção, este último plano da assembleia, onde a câmera é subjetiva e na mão de Miguel. Nesta cena os operários reunidos iniciam um tumulto após a intervenção do pelego na fala de Miguel que não consegue mais controlar a situação e vê derrotada sua última esperança em reaver uma posição política. Neste momento, assim como Miguel, a câmera também se perde, perde toda a sobriedade que possuía e se esvai em movimentos perdidos e sem rumo: no filme, vemos a imagem realizada por uma câmera que vaga pelo cenário tentando encontrar uma saída no meio da multidão que a sufoca e repele. Miguel igualmente está perdido e sem chance de recomeço.

Este roteiro não possui indicações a caneta para as duas últimas folhas, 63 e 64, que são referentes à passagem de Miguel dirigindo um carro e sua chegada ao apartamento vazio,

seguido pelo possível suicídio.

#### 1.4.2. Pastas ABG/BG/Roteiros-2

##### Pasta 2/a, versão (#1):

Contém versão (#1) “Bravo Guerreiro” e dois bilhetes, um endereçado a Escorel e assinado por Calmon, onde este informa sobre a necessidade de refazer o *loop 1*, por causa do magnético ter sido usado para fazer duas bandas duplas. *Loop* era um termo muito usado anos atrás, que indica a ação da câmera quando esta filma antes da ação começar e segue ligada quando a ação já terminou, para permitir um espaço de adequação do som ou mesmo do corte, na montagem. Ou seja, *loop* é rodar no vazio, sair de um ponto, dar um laço, e voltar ao ponto inicial: atores parados – movimento – atores parados. O segundo, escrito com letra diferente, tem a datação de 9/4/68 e se refere à sequência 02, o encontro entre políticos que se dá na sauna: há uma lista de tarefas numeradas quanto ao andamento do que parece ser a finalização da montagem do filme, mais precisamente o tratamento sonoro. Transcrevo aqui o conteúdo: “3 – conferir o sincronismo / 4 – adiantar um pouco / 5 – Ok / 6 – OK / 7 – OK / 8 – conferir: ‘para essa discussão eu tinha reservado o almoço’ atrasar: ‘não discutir política’ / 9 – OK / 10 – tirar sujeira (voz vinda de fora) depois da palavra ‘poder’ conferir, ‘há de ter razões para isso’ / 11 – conferir e atrasar ‘enterrados como os outros no Diário do Congresso’ / 12 – OK / 13 – conferir última frase de Ladeira – adiantar: ‘eu sempre achei’ até ‘democrático’ / 14 – tirar grunhido de Gracindo: em – ‘é, o excesso de ideologia’ / 15 – OK / 16 – adiantar ‘Pio XII’”.<sup>45</sup>

Para Antonio Costa “a decupagem definitiva se realiza também por meio de um certo grau de improvisação no *set* de montagem, quando ainda podem ser introduzidas variantes com base no material rodado.”<sup>46</sup> O texto de Calmon refere-se justamente a esta etapa da produção, assim como as marcações que constam nas variantes do roteiro (#4) que estamos catalogando. As informações mostram realmente este certo grau de improvisações no *set*, já que muitas vezes vemos o texto sendo substituído a caneta por outro, ou mesmo uma nova substituição que elimina o texto recém-criado.

---

<sup>45</sup> O material mencionado até aqui será importante para as observações finais, dado tratar de partes fundantes do processo de criação.

<sup>46</sup> COSTA, Antonio. **Compreender o Cinema**. Rio de Janeiro: Globo, 1987, p. 172.

**Pasta 2/b, versão (Ing/B):**

Possui 36 folhas com os diálogos e os títulos das sequências traduzidos para o inglês, porém sem as demais indicações que aparecem na versão (#4). Há anotações a caneta azul e a lápis vermelho, que tem a função de corrigir ou indicar alguma correção a ser feita. Em seguida, há onze páginas de um texto intitulado *Suggested Corrections* “O Bravo Guerreiro”, com alguns trechos selecionados do roteiro (#Ing/A1). Também há metade de uma folha A4 com frases em inglês do início de cada sequência.<sup>47</sup>

**Pasta 2/c, versão (Ing/A2):**

Possui 39 folhas com os diálogos e os títulos das sequências traduzidos para o inglês. Há poucas anotações a caneta azul, muito raramente uma ou duas por página. Recebe este nome por ser uma cópia xerocada de (#Ing/A1) com pouquíssimas anotações complementares a caneta.<sup>48</sup>

**Pasta 2/d, versão (#4D):**

Contém versão (#4D), folhas 1 a 24 (até o final da sequência do almoço), com exceção das folhas 16 a 19. Não há muitas alterações no texto, e as que existem são idênticas ou similares as que foram descritas nas duas variações de (#4) anteriores. Os planos numerados nem sempre estão indicados. Porém o que destaca esta versão é que há cinco esboços das locações do filme com instruções para as câmeras e a movimentação dos atores.

No verso da folha 1 há o esboço da sauna onde ocorre o encontro entre os três políticos da situação e Miguel. O ambiente desenhado parece ser fiel ao que foi utilizado no filme. Nas mesmas posições onde estão os quatro atores na sequência filmada há as indicações G, P, L e M, o que provavelmente seriam iniciais para indicar para a equipe a posição de cada um dos atores. Analisando-se o filme observamos que na posição onde está marcado G, fica o ator Cesar Ladeira, que interpreta Virgílio, na letra P, está Peréio, que é Miguel, na letra L está Paulo Gracindo, que interpreta Péricles e na letra M está Mário Lago, que é o senador Augusto. Porém, não há correlação entre as letras e os nomes dos atores, tampouco com o nome dos personagens. Dahl, ou a pessoa da equipe que elaborou tal esboço,

---

<sup>47</sup> Como esta versão é uma tradução dos diálogos do filme esta versão não será útil para a análise do processo criativo, sendo somente mencionada no esforço de catalogação do material que ainda não teve este trabalho realizado.

<sup>48</sup> Idem.

já sabia que os personagens teriam o nome que ficou na forma final, pois estes estão presentes desde versões anteriores do roteiro. Talvez tenha havido alguma alteração na escolha dos atores que interpretam Virgílio e Péricles, visto que P e M correspondem a Peréio e Mário Lago. Porém esta é apenas uma hipótese, já que não foi possível saber o motivo para as iniciais utilizadas estarem desta forma.

Também é possível observar marcações com numeração de 1 a 13, sendo que uma destas está riscada, seguida por uma das três numerações: 18, 40 e 70 (ou 75), o que provavelmente refere-se à distância focal, em milímetros, das lentes utilizadas na filmagem. Quanto maior for a distância focal, menor será o ângulo de visão da imagem e maior será a aproximação dos objetos focalizados. A imagem também sofre um achatamento, fazendo com que objetos que estejam em uma mesma linha de visão, mas distantes entre si pareçam mais próximos. Esta sequência foi filmada na sauna, um ambiente fechado, e com o pouco espaço para locomoção da câmera para realização dos enquadramentos a prévia definição de qual lente seria utilizada foi tarefa importante para dinamizar e minimizar problemas na hora da filmagem.

Outro símbolo que as acompanha é similar a uma cunha, à letra V, que indica o posicionamento da câmera e a direção para onde ela deva apontar. Analisando o filme verificamos que esta sequência apresenta 14 planos e que somente o primeiro, que se dá aos três minutos e oito segundos de filme, e os dois últimos, aos seis minutos e quarenta e três segundos e aos sete minutos de filme, são similares aos propostos neste esboço. Talvez este tenha sido revisto e abortado, já que nem as câmeras nem os personagens correspondem ao que vemos no filme.

Na folha 2 os planos começam a ser numerados sequencialmente. No verso da folha 5 há um esboço do que parece ser a sala do Partido Radical. A posição dos personagens não está indicada como no anterior. Não há marcação da posição dos personagens, mas há o símbolo de cunha repetido três vezes (1, 2 e A-A), também há duas setas, uma na parte superior e outra na inferior. Estas últimas indicam algo que parece ser o deslocamento de Miguel, como vemos no filme, que é acompanhado por dois *travellings*. Mas há mais do que três planos nesta sequência, o que novamente inviabiliza uma comparação com os aqui marcados e com a forma definitiva que vemos no filme. Abaixo também há dois quadros com setas internas, não pudemos identificar a que se referem.

Nas folhas 6, 7 e 8 os planos estão divididos por linhas, mas não numerados. No verso

da folha 8 há um desenho do *hall* de entrada do apartamento onde moram Miguel e Clara, dividido em quatro partes, primeiro uma vista superior onde se pode ver a posição das saídas do ambiente e da disposição dos móveis. Em seguida há um detalhamento da porta de entrada, numerado como 1; do corredor até o divã, número 2; do divã com o telefone, número 3; e por último, do aparelho de telefone e de uma poltrona, número 4. Também há um número 5 marcado em um espaço sem desenho.

O croqui um é referente à chegada de Miguel à casa, quando este (indicado por M) entra pela porta frontal e encontra a filha e a empregada (indicadas por B e Bi), que se aproximam da sala e saem pela porta lateral. Um tracejado indica o movimento dos atores, e a marca em cunha a posição da câmera. No seguinte Miguel e Clara (M e C) saem da porta juntos e atravessam a sala até o sofá. Um *travelling* da câmara acompanha o casal. Desta vez o tracejado informa o movimento da câmera no ambiente. O movimento final, no qual ela se vira e enquadra o casal é substituído por dois planos fixos mostrando Miguel deitado no sofá, o primeiro em Plano Médio, o segundo em Plano Geral. Com esta decisão eliminou-se o movimento rotacional da câmera, mantendo somente o *travelling* e a câmera fixa, voltando assim à hipótese levantada na análise da versão (#4B) sobre a racionalidade que foi ganhando força ao longo da produção.

Na divisão número 3 o telefone toca e Miguel levanta-se para atendê-lo. A câmera que está simbolizada pela cunha entre o sofá e o divã não existe no filme, permanecendo somente a 3-A, que é dividida em outras duas com variação de distância e enquadramento. Na divisão 4 Clara volta à sala preparada para ir ao cinema com Miguel e é desapontada pelo anúncio da reunião com os sindicalistas. A câmera sinalizada não consta no filme, sendo substituída por uma subjetiva de Miguel e outra lateral, mais próxima ao divã. A divisão número 5 não apresenta desenho, porém as cenas seguintes são do casal à mesa jantando.

Na folha 9 os planos voltam a ser numerados, há ainda a indicação a caneta, a primeira que aparece nesta versão, sobre os dois (Miguel e Clara) andarem, sentarem e depois Miguel deitar-se, porém eles não se sentam juntos no filme. Na folha 10 há pequenas correções textuais nas falas de Miguel e Clara, e que são transpostas ao filme. Na folha 11 o plano 3-A está indicado quando Miguel fala com os sindicalistas ao telefone, o que corresponde com o desenho analisado acima. No verso desta está um esboço da sala do apartamento de Miguel, onde ele se encontra com os sindicalistas. Acima o título Seq. 6 com nove reproduções da posição dos móveis (sofás, divã e poltronas) sendo duas destas excluídas por um X ou um

grande risco. Também é possível ver algumas posições dos personagens Miguel e Honório, ficando os outros dois sindicalistas fora desta marcação.

A cunha simbolizando a câmera está presente em cada uma das divisões. Na primeira esta está indicada em algo que parece ser um *travelling*, mas no filme ela realiza um movimento rotacional para acompanhar o deslocamento de Honório, que fala para Miguel. Nos três planos seguintes a câmera realiza o mesmo movimento para acompanhar o diálogo entre Miguel e Honório, e depois há mais dois planos fixos até que os sindicalistas deixam o apartamento. Isso vai contra a tendência analisada anteriormente de evitar movimentos rotacionais da câmera e privilegiar a câmera fixa ou o *travelling*, porém aqui há um diálogo realizado em um ambiente pequeno, sem muito espaço para a movimentação da câmera, o que deve ter levado a esta escolha. Também há uma escolha política nesta movimentação de câmera, pois com ela evita-se o tradicional campo e contra-campo que era muito rejeitado pela geração cinemanovista, já que representava em muito a utilização das técnicas do cinema hollywoodiano que eles tanto combatiam.

Na folha 12 a presença de Clara na sequência é novamente eliminada e substituída pela empregada, que traz alguma bebida para os presentes. Porém, há um texto a caneta, que foi igualmente eliminado, que apresenta uma alternativa em que é Miguel quem busca as bebidas. Eis a transcrição: “Mig. Vocês querem beber alguma coisa? Eu quero.../ Hon. Eu também./ Miguel se levanta e vai até a cozinha e dá uma ordem” Uma seta indica a inclusão de outro texto “M. Lucia, traz gelo e whisky aqui pra gente.” Todos foram riscados após sua inscrição. Na folha seguinte a ação deveria continuar originalmente com Clara, mas também é excluída. Honório, que conversava com ela, dirige-se agora a Miguel. A empregada entra na cena seguinte, conforme indicação a caneta, sem ter recebido ordem explícita do patrão. Na folha 14 a caneta está escrito “Miguel senta”, substituído por “Honório senta”, ambos riscados. Na folha 15 está escrito Honório se levanta, a caneta, e no seu verso há um esboço de um ambiente que se assemelha ao restaurante, com uma mesa central rodeado por algo que parece ser oito cadeiras e alguns objetos nos seus extremos. Há quatro indicações para câmeras, 1, 1-A, 2 e 3, que são os planos iniciais desta sequência (vide que a 1-A é sempre citada quando há este tratamento nas diversas versões). No entanto, o local que vemos no filme não é tão confinado, as paredes laterais não existem, somente há atrás da mesa uma grande janela onde é possível ver, dependendo do ângulo de enquadramento da câmera, uma paisagem bastante carioca com o mar, algumas avenidas movimentadas e o morro do Pão de

Açúcar ao fundo. O tratamento e as indicações para as filmagens limitam-se às quatro acima citadas, o que nos leva a crer que este esboço foi criado para a sequência do almoço, mas não foi utilizado até sua finalização.

Na folha 20 novamente a numeração da sequência, e vemos aqui a repetição da inclusão do plano 1-A, no mesmo local do que foi posto na versão anterior. Na folha 21 há inscrições no trecho onde o diálogo do professor, de Péricles e de Virgílio tem ordem invertida marcada na versão anterior, aqui esta indicação não consta, mas é substituída por “Em todos os *takes*: inclusão de Vir, prof e Per” e “Não existe plano 7”, pois os planos parecem ter sido renumerados, mas a decisão deve ter sido reconsiderada.

As folhas 22, 23 e 24 dão continuidade à numeração dos planos e contém algumas pequenas correções textuais.

#### **Pasta 2/e, (#4E):**

Contém versão (#4E) com as folhas 24 a 33 (final da sequência do almoço e toda a do estaleiro), folhas 39 a 45 (sequência da *boite*) e 56 a 62 (parte da sequência da assembleia).

A folha 24 apresenta algumas marcas a caneta dividindo os planos da sequência final do almoço, porém não estão numerados.

O nome do continuista do filme, José Alberto Lopes, está escrito a caneta no cabeçalho da folha 25. Há inclusão de novos planos, e numeração dos demais. Logo no início há a indicação a caneta para os de número 1 e 1A, “Grupo de pessoas avança com *travelling* que o acompanha” e “Continuação do *travelling* com pessoas desde os 3 primeiros diálogos da seq.”, abaixo da inclusão do plano 2A, “O grupo entra no estaleiro”. Todos estes planos estão no filme. A finalidade da criação destes é realmente a de dar continuidade às cenas desta sequência.

Na folha 27 há a inserção de quatro planos pelo continuador, aqui transcritos: “Miguel puxa Conrado pelo braço, saindo de campo pela E”; “Cobertura do grupo saindo para fora (dentro p/ fora)”; “Cobertura da passagem do grupo E – D” e “Continuação do grupo saindo (de fora p/ dentro)”. Cenas “de cobertura” são realizadas para eventualmente serem utilizadas na montagem, a fim de criar a continuidade narrativa. Assim, estas não haviam sido indicadas no roteiro e foram inseridas nas filmagens provavelmente pelo continuador e, dessa forma, podemos acompanhar todo o movimento do grupo pelo estaleiro. As folhas seguintes continuam com a divisão e numeração dos planos, nas folhas 30 e 32 está escrito a caneta

“29-1-68”, o que deve indicar a data em que foi filmada esta sequência. No filme, a ordem dos planos que formam os diálogos entre Augusto e o Governador e os de Conrado e Miguel não é a mesma que do roteiro datilografado. Nesta versão, o mesmo José Lopes já realiza as marcações e a numeração indicando tal modificação.

Na folha 41, sequência da *boite*, o plano 8 está riscado com um grande X. Este, que mostra a conversa de Miguel ao telefone com sua esposa, não está no filme também, e é substituído pelos planos que foram indicados a caneta: “Sai Isa e entra Rita” e “Peréio: Vou telefonar pra casa”. A ação é excluída, mas não deixa de existir, pois Miguel anuncia o que fará. No filme somente vemos um plano bem curto e descontextualizado de Miguel ao telefone, não há menção alguma, antes ou depois da ligação, de que ele teria falado com a esposa. Na folha 42 deste roteiro há cinco planos para descrever esta sequência que recebem uma seta indicando para um único, porém não são riscados como as demais cenas com a letra X. Acreditamos que elas devem ter sido filmadas e excluídas na montagem. Na folha 43 há algumas indicações sobre a inclusão do “22 – Plano de Isa chegando”, uma seta aponta para “ATENÇÃO” e outra para “Ver claquete 23”. Na folha 45 há uma lista dos planos divididos entre tarde e noite, com a inscrição “hora de filmagem” acima, e o texto repetido: “filmagem chegada de Isa – 23”, referente ao plano citado.

Na folha 44 o trecho onde há um flerte entre Miguel e Linda é riscado, ficando fora do filme também. O nome Pierre é substituído por Marco, quando esta compara Miguel com um conhecido do casal. Antes o trecho indicava que este conhecido era de Paris, daí a ideia do continuista de alterar o nome para algo mais nacional evitando alguma menção ao trecho já cortado onde Isa explica sobre Paris. Outros planos são incluídos: “Tomas Correa e Rita voltam para a mesa” e “Isa: Vamos dançar”, originalmente, no texto datilografado e depois excluído a caneta, era Miguel quem a convidava, porém sem o flerte, sem a intimidade entre o casal, e com Miguel mais reservado, após os cortes efetuados, restou à personagem Linda esta tarefa. O trecho em que Conrado conversa com a personagem Luciana, que aparecera também como Rita nas indicações deste roteiro - já que deveria ser este o nome da atriz, é cortado, e volta a ser incluído a caneta após o fim da sequência com a indicação “Conrado conversa com Luciana”, mas é excluído da montagem final no filme. Também há a sugestão aqui da eliminação da pequena sequência onde Miguel e Linda conversam no corredor da *boite*, sendo esta substituída pelo plano 33, “Beijo no corredor”, mantendo-se assim no filme.

As folhas finais, 56 a 62, não apresentam nenhum tipo de inclusão sobre o texto

datilografado.

**Pasta 2/f, (#4F):**

Sete folhas datilografadas e numeradas a caneta como C12, C13, referentes à sequência da Câmara dos Deputados, e de C16 a C20, do almoço no MAM. Não há indicações para a filmagem, somente a exposição dos diálogos. O *loop* está delimitado com numeração crescente acima de cada trecho de diálogo selecionado. Provavelmente são trechos de alguma versão utilizada para a legendagem, assim como foi utilizada a versão (#4H), mesmo que a formatação do texto não seja a mesma nas duas. Sua importância para a análise do processo criativo é mínima e, portanto, não será mais mencionada.

**1.4.3. Pastas ABG/BG/Roteiros-3**

**Pasta 3/a, variação (#Ing/A2):**

Contém cópia da versão (#Ing/A1), que possui 39 folhas com os diálogos e os títulos das sequências traduzidos para o inglês. Há poucas anotações a lápis vermelho, grifando ou corrigindo o texto da tradução, muito raramente uma ou duas por página.<sup>49</sup>

**Pasta 3/b, versão (#4G):**

Contém trechos da versão (#4), folhas 25 a 35 (sequência do estaleiro e trecho da conversa no jardim de Augusto) e 46 a 55 (conversa no quarto do casal e trecho da assembleia). Dentro de cada sequência os planos estão numerados em ordem crescente a partir de um e com algumas inclusões alfabéticas, quando se refere a trechos excluídos. Um exemplo disso é a fala do senador O'Finney, que pergunta por "Mr. Rodrigues", além da letra B ao seu lado o trecho está riscado a caneta. Esta também não está no filme.

Há indicações a caneta referentes à ação dos atores em alguns trechos. Na folha 28 há a inscrição a caneta "M. e C. Saem do galpão", sobre Miguel e Conrado na sequência do estaleiro. À folha 46 vemos "C. Senta na cama" e "Cla. acende a luz", sobre os movimentos de Clara no quarto do casal, antecedendo a discussão que levará à separação dos dois. Na folha 51 o trecho final da conversa entre Miguel e Clara está riscado, sendo que este também está excluído do filme. Com base nestas anotações podemos afirmar que esta versão é

---

<sup>49</sup> Como esta versão é uma tradução dos diálogos do filme esta versão não será útil para a análise do processo criativo, sendo somente mencionada no esforço de catalogação do material que ainda não teve este trabalho realizado.

complementar à versão (#4B) e deve também ter sido utilizada por Affonso Beato, conforme já foi mencionado na descrição anterior.

Outro ponto relevante, e que reforça a hipótese anterior, está no verso da folha 52, onde há um bom número de anotações com informações para a gravação da sequência da reunião na assembleia dos trabalhadores.

Trata-se de um plano para execução desta sequência com as ações dos atores elencadas, as posições, movimentações e enquadramentos para as câmeras, como *travellings* e planos fixos. Também há, no fim da página, uma numeração sequencial do que parecem ser os planos que deveriam ser filmados de quatro segmentos: massa, mesa, Miguel e sem Guerreiro, sendo que alguns destes estão riscados e provavelmente filmados até o momento em que se findou a marcação neste roteiro. Transcrevo aqui o texto:

a) Ações na mesa → Discurso de Honório

b) Discurso andando

c) interferências do pelego

d) Levantamento de faixas

e) Discurso do pelego

f) porrada final

e) gerais

g) PP

Coberturas

Discurso em PP – *Travellings* e fixo

*Travellings* sobre plateia - dois no meio (AV e AF)  
um de cada lado

prado (ilegível) avançado um frontal

recuando um trazal

Mesa com Miguel

Mesa sem Miguel

*Travelling* c/ M

*Travelling* s/ M

2 Gerais em campo e contracampo

Períó andando pelos 4 lados

Numeração e abaixo dela as inscrições:

*travelling* da mesa – 2 sentidos

*travelling* das faixas Peréio de costas – 2 sentidos

Plano fixo da mesa sem Peréio

Na folha 53 continua a marcação a caneta com instruções para as câmeras e no seu verso há um esboço da sala onde é filmada a assembleia dos operários, com posições das câmeras e a numeração da sequência a que correspondem.

Nas folhas 54 e 55, além das indicações para as câmeras, novamente o trecho onde Miguel se enerva é riscado, como foi na versão (#4C).

**Pasta 3/c:**

Contém cópia integral da versão (#4). Não há nenhum rascunho ou anotação feito na cópia do texto datilografado, e por isso não constituirá material para nosso dossiê. Apesar de estar listada aqui, como catalogação da pesquisa, esta versão, assim como as constantes nas próximas duas pastas, não recebe numeração.

**Pasta 3/d:**

Contém cópia integral da versão (#4). Não há rascunho ou anotação feito na cópia do texto datilografado.<sup>50</sup>

**Pasta 3/e:**

Contém cópia quase integral da versão (#4), faltando as folhas 20 a 24 e a folha 36. Não há nenhum rascunho ou anotação realizado na cópia do texto datilografado.<sup>51</sup>

**1.4.4. Pastas ABG/BG/Roteiros – 4**

**Pasta 4/a, versão (#4H):**

Contém 56 folhas datilografadas. Na primeira folha está escrito a caneta o título “O BRAVO GUERREIRO”, “diálogos” e “ROLO 1”. O letreiro inicial está datilografado, mas sua indicação é a caneta. Os diálogos estão numerados, de um a quatrocentos e vinte e seis, acompanhados pela abreviação do nome do personagem que os fala, e estão idênticos à forma

---

<sup>50</sup> Como esta versão é uma repetição, cópia, da versão (#4) não será útil para a análise do processo criativo, sendo somente mencionada no esforço de catalogação do material que ainda não teve este trabalho realizado.

<sup>51</sup> Idem.

como aparecem no filme. Não há divisão nem indicação das sequências. Tampouco há orientações para as filmagens, datilografadas ou manuscritas.

Estas características nos levam a crer que esta versão foi utilizada somente para a inclusão das legendas, provavelmente como suporte para as traduções para o francês e o inglês, que são as versões (#FR), (#Ing/A) e (#Ing/B). Portanto, dadas estas diferenças, a denominaremos de versão (#4H).

Na folha 7, em que tem início a sequência de Miguel chegando a seu apartamento e encontrando a esposa e a filha está indicado, datilografado, ROLO 2. Na folha 14, quando começa o diálogo com Augusto na câmara dos deputados, começa o rolo 3. O rolo 4, na folha 22, na visita do embaixador americano. O rolo 5, na folha 30, em meio a conversa de Augusto com o Governador no estaleiro. Na folha 36, inicia-se o rolo 6, a *boite* com Conrado. Na folha 41, o rolo 7, quando Miguel retorna ao seu apartamento e encontra Clara. O rolo 8, inicia na folha 48, quando Miguel começa seu discurso na assembleia dos trabalhadores, e este tem continuidade no rolo 9, o último, que aborda desde o fim da assembleia até o suicídio de Miguel.

#### **Pasta 4/b, (#4I):**

Versão (#4), com 64 folhas, apresenta numeração de diálogos e rolos conforme a versão que consta na pasta anterior, de um a quatrocentos e vinte e seis para o primeiro, e de um a nove para o segundo. Porém, por ser uma cópia da versão (#4) os diálogos datilografados ainda não estavam idênticos ao filme, e textos foram substituídos ou acrescentados a caneta para igualar-se a tal. Os diálogos estão agrupados em *loopings*, que constam em marcação a caneta na lateral direita que vai de L1 a L136. Consideramos que esta versão foi utilizada para a criação da versão (#4H).

Há nesta versão uma única indicação a caneta com instruções para as filmagens, que consta na folha 15, “todos se levantam” sobre a saída dos sindicalistas do apartamento de Miguel.

Na folha 21, há a seguinte anotação a caneta: "Nesse plano houve uma inversão de ordem das frases. Seguir numeração que antecede os nomes", referente à conversa entre Péricles, Virgílio e o Professor. Parece uma indicação para a inserção das legendas, tanto que isto é corrigido na versão (#4H).

Na folha 62, o seguinte diálogo foi incluído a caneta e depois riscado: “Honório:

Silêncio, silêncio..., silêncio... Por favor... calma... calma... assim não se consegue nada... por favor... calma... calma...”. Acima deste texto há outro, que parece ter sido criado para substituí-lo: "Hon. - Calma! Calma! Silêncio!", já que é a forma como fica no filme. Estas falas são numeradas com o mesmo *loop* (L136), o que indica que deve ter sido realizada a filmagem das duas e, posteriormente, talvez na montagem, tenha sido eleito o texto menor.

**Pasta 4/c, versão (#Fr):**

Contém 39 folhas, datilografadas, com os diálogos e o nome do personagem correspondente. Há anotações a caneta azul, vermelha e preta, numerando os diálogos ou realizando pequenas correções quanto à tradução do texto.

No terceiro capítulo iremos nos deter nas semelhanças e dessemelhanças encontradas ao longo do processo criativo das diferentes versões dos roteiros e nas significações que despontam desta análise.

## Capítulo 2 – Projeto poético de Gustavo Dahl: formação/produção textual e cinematográfica

Antes de dirigir, Dahl escrevia sobre cinema, e foi como crítico que ajudou a formular com um grupo de jovens cineastas, em sua maioria também críticos de cinema, as diretrizes do Cinema Novo. Nesta pesquisa utilizaremos os textos escritos por ele nos decênios que compreendem o período que se estende desde o início de sua carreira, no final da década de 1950, até a realização do filme *O Bravo Guerreiro*, em 1968.

Realizamos a análise dos seus textos com o objetivo de descrever e perceber o projeto poético do autor, qual a função destes textos para sua formação, como se deu o desenvolvimento de seu ideário, seus valores e sua forma de representar o mundo, procurando por rastros ali presentes que ajudaram desde a criação dos roteiros até os momentos da filmagem e montagem de seu primeiro longa. Caracterizado pelos gostos e crenças singulares do artista, que regem suas ações no movimento criador, o projeto poético mostra as questões mobilizadoras, as preferências ético-estéticas e o contexto histórico em que o artista está imerso.

O texto deste capítulo é uma variação do artigo final de avaliação da disciplina Produção Audiovisual: Mercado e Estado, ministrada por Arthur Autran no segundo semestre de 2011 no Programa de Pós-Graduação em Imagem e Som da UFSCAR.

Em sua formação, Dahl estudou nos cursos de Direção do “Centro Experimental de Cinematografia” (Roma) e de “Cinema Etnográfico” (Museu do Homem, Paris). E em seu conjunto criativo coleciona publicações em diversos jornais e revistas nacionais e estrangeiros, dentre eles os *Cahiers du Cinéma*, a *Revista Civilização Brasileira*, e os jornais *O Estado de São Paulo* e *Folha de São Paulo*, que serão melhores detalhadas abaixo.

De acordo com a *Enciclopédia do Cinema Brasileiro*,<sup>52</sup> Dahl nasceu em Buenos Aires, em 1938, e se mudou com a mãe para São Paulo em 1947, e completou sua escolaridade no colégio Paes Leme, onde foi colega do futuro cineasta Maurice Capovilla. Antes de completar vinte anos ingressou no cineclube do “Centro Dom Vital” onde conheceu Jean-Claude Bernardet. Na mesma época, iniciou seu contato com a Cinemateca Brasileira, onde fez amizade com Paulo Emílio Salles Gomes, que foi grande incentivador de sua carreira como crítico de cinema.

---

<sup>52</sup> RAMOS, Fernão; MIRANDA, Luis F. **Enciclopédia do cinema brasileiro**. São Paulo: Senac, 2000. pp. 165-166.

De acordo com uma adaptação de texto autobiográfico, a propósito de sua produção literária no sítio da Cinemateca Brasileira,<sup>53</sup> Dahl começou a publicar artigos sobre cinema estrangeiro e brasileiro, no ano de 1958, no Suplemento Literário d'*O Estado de São Paulo*, convidado por Salles Gomes, na coluna em que este escrevia semanalmente. A colaboração estendeu-se por alguns anos, primeiramente no período em que trabalhou na Cinemateca Brasileira (1958/1960) e depois durante sua estada na Europa (1960/1964) como bolsista do Governo Italiano e da Unesco. De acordo com Sheila Schvarzman,<sup>54</sup> foi Paulo Emilio quem ajudou Dahl a conseguir a bolsa para estudar na Europa.

Voltando ao Brasil, em 1964, aproximou-se da revista *Civilização Brasileira*, que reunia intelectuais num movimento de resistência à ditadura militar, convidado por Nelson Werneck Sodré, seu diretor, e Alex Vianny, que respondia pela edição da parte cinematográfica. Também manteve a colaboração com jornais como *O Estado de São Paulo*, *Jornal do Brasil*, *O Globo*, *Folha de São Paulo* e *Correio Braziliense*.

Dahl dedicou praticamente toda sua vida ao Cinema, porém, boa parte desta voltada para a administração pública, e sua produção cinematográfica não foi muito extensa. Além do nosso objeto de estudo, também realizou outros dois longas-metragens, *Uirá, um Índio em Busca de Deus* (1972) e *Tensão no Rio* (1981).

De acordo com a base de dados de filmografia brasileira da Cinemateca Brasileira,<sup>55</sup> a primeira obra citada é baseada no livro *Uirá vai ao encontro de Maíra – as experiências de um índio que saiu à procura de Deus*, de Darcy Ribeiro. Eis a sinopse fornecida pelo mesmo site:

Uirá, índio Kaapor cuja tribo vive às margens de um rio maranhense, perde seu filho Uiraru e, desesperado, parte à procura de Maíra (paraíso para onde vão os índios após a morte), levando sua mulher Katai e dois filhos pequenos. A viagem é interrompida pela agressão de brancos e, mais tarde, pela prisão de Uirá, quando tenta se apossar de uma rede, numa loja. Sem conseguir entender nem se fazer entendido, ele é levado preso para a capital do Estado, enquanto o filho desaparece na multidão e a mulher vai mendigar. A chegada de um funcionário do Serviço de Proteção ao Índio favorece Uirá: o branco consegue sensibilizar o Governo e libertá-lo. Homenageado e recebido no Palácio governamental, Uirá, porém, continua em busca de Maíra. Foge dos brancos e entra num rio de piranhas.

---

<sup>53</sup> <http://www.cinemateca.gov.br/page.php?id=95>

<sup>54</sup> SCHVARZMAN, Sheila. Ensaio de uma autobiografia. In: **Revista Filmecultura**. Rio de Janeiro, n. 55, dezembro de 2011.

<sup>55</sup> Conferir em: <http://cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=FILMOGRAFIA&lang=P&nextAction=search&exprSearch=ID=009880&format=detailed.pft>

Os partidos políticos dão lugar a uma pesquisa antropológica, na qual Dahl chegou a conviver com indígenas em uma aldeia na Serra da Desordem, no Maranhão, por um mês. Contudo, o filme é visto por críticos como um prolongamento de *O Bravo Guerreiro*, ou, pelo menos, da imagem final, de Miguel Horta estático em frente ao espelho, na visão de José Carlos Avellar.<sup>56</sup> Esta história real do cacique Uirá que, para Avellar, é saturada de estilo, se transforma num conflito entre a ausência da palavra, já que as falas dos índios *kaapor* não são traduzidas em legendas para o espectador, e a “palavra sem sentido (o preconceito e agressividade da fala de sertanejos e pescadores e a retórica vazia do discurso do representante do Governo)”.<sup>57</sup> Dahl continua nesse texto sua linha de pensamento, que analisaremos melhor no próximo capítulo, que coloca a palavra, ou talvez a ausência dela, no centro do debate. Agora na visão do indígena, que não consegue ser ouvido pela sociedade brasileira.

A sequência final deste filme mostra Uirá saindo de cena em silêncio, sem a companhia de sua esposa, filmado por uma câmera distante, seguido por uma imagem que relembra em muito o final de *O Bravo Guerreiro*: “existe ainda uma imagem, a que verdadeiramente encerra o filme, a de um *kaapor*, em silêncio, imóvel, sobre uma pedra à beira de um grande rio, lago, ou mar, contra o azul do céu – Uirá? Maíra? Miguel Horta diante do espelho?”<sup>58</sup>

Já em *Tensão no Rio*, Dahl volta mais explicitamente ao filme político, ao criar novamente um roteiro original. Da mesma base de dados da Cinemateca Brasileira<sup>59</sup> retiramos a sinopse deste filme:

Durante a visita de um chefe de estado latino-americano ao Rio de Janeiro morre, num atentado, seu inimigo político. O adido militar é encarregado das investigações. Um correspondente americano mantém contatos com uma diplomata brasileira que acompanha a comitiva. Temendo ser incriminado, o chefe de estado consulta um vidente que identifica como culpado o motorista da embaixada. O adido militar comunica ao presidente o golpe de estado e revela ter sido o atentado mero pretexto para apressar os acontecimentos.

Neste filme Gustavo Dahl, como era típico da geração de cineastas cinemanovistas,

---

<sup>56</sup> AVELLAR, José Carlos. Gustavo: Ação, reflexão e a busca da linguagem. In: **Revista Filmecultura**. Rio de Janeiro, n. 55, dezembro de 2011. pp. 19-24.

<sup>57</sup> Ibid., p. 22.

<sup>58</sup> Ibid., p. 23.

<sup>59</sup> Conferir em: <http://www.cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=FILMOGRAFIA&lang=p&nextAction=search&exprSearch=ID=025370>

assume ainda mais funções do que em *O Bravo Guerreiro*, como nos informa João Carlos Rodrigues, já que Dahl “chama para si todas as responsabilidades de sua obra. Ele é produtor, diretor, roteirista e montador de *Tensão no Rio*.”<sup>60</sup>

Igualmente ao nosso objeto de estudo, também há neste filme uma remoção da emoção de forma brechtiana quando, por exemplo, o autor opta por uma trilha sonora que não é tocante ao público: “A trilha sonora (...) evita o envolvimento emocional do espectador, tão comum às trilhas sonoras de segunda linha. Sublinha, como que racionalmente, o embaralhamento da ação.”<sup>61</sup> O que vimos em *O Bravo Guerreiro*, conforme será melhor analisado no capítulo dedicado ao estudo do som, é que este artifício também contribuiu para a criação de toda a racionalidade hipoteticamente desejada por Dahl na composição de sua obra.

Entre a realização destes dois filmes, em 1975, o diretor assume a área de distribuição e estrutura da Superintendência de Comercialização (SUCON) da Embrafilme e, a partir de então, assumirá várias funções técnicas de gestor de cinema até sua morte, em junho de 2011, vítima de um infarto fulminante.

De acordo com uma cronologia da vida de Gustavo Dahl, publicada pela Cinemateca Brasileira,<sup>62</sup> ele preside a ABRACI (Associação Brasileira de Cineastas), entre 1981 e 1983, e, em 1985, assume a presidência do Conselho Nacional de Cinema – CONCINE. Em 1989, é nomeado presidente do Conselho Nacional de Direitos Autorais – CNDA. Após um tempo afastado, retorna às suas atividades presidindo o III Congresso Brasileiro de Cinema, em Porto Alegre, em 2000. No mesmo ano participa do Grupo Executivo da Indústria Cinematográfica – GEDIC. Quando a ANCINE (Agência Nacional de Cinema) é criada, em 2001, Dahl é nomeado seu diretor-presidente, dedicando-se à sua implantação até o final do seu mandato, em dezembro de 2006.

Em 2007, assume seus últimos cargos administrativos como presidente do Conselho da Cinemateca Brasileira e diretor executivo do CTAv (Centro Técnico do Audiovisual).

Pouco antes de Gustavo Dahl falecer estávamos em contato, através de e-mail, para agendar uma possível entrevista na qual pretendíamos esclarecer diversas dúvidas sobre seu processo criativo na tarefa de realização do filme *O Bravo Guerreiro*. Após sua morte súbita,

---

<sup>60</sup> RODRIGUES, João Carlos. *Tensão no Rio* de Gustavo Dahl. In: **Revista Filmecultura**. Rio de Janeiro, n. 55, dezembro de 2011. p. 71.

<sup>61</sup> RODRIGUES, João Carlos. *Tensão no Rio* de Gustavo Dahl. In: **Revista Filmecultura**. Rio de Janeiro, n. 55, dezembro de 2011. p. 71.

<sup>62</sup> <http://www.cinemateca.gov.br/page.php?id=97>.

infelizmente, e sem o auxílio de sua memória, nos dedicamos exclusivamente aos materiais existentes no arquivo da Cinemateca Brasileira para tal tarefa.

Cecília Almeida Salles<sup>63</sup> diz que em toda prática criadora há fios condutores que ligam uma obra específica aos demais trabalhos realizados pelo criador: trata-se de gostos e crenças que orientam e regem o seu modo de ação, um projeto pessoal, singular e único. Não temos a pretensão de esmiuçar toda a obra escrita e fílmica de Gustavo Dahl, mas somente seus textos mais significativos escritos até o lançamento de *O Bravo Guerreiro*, salvo quando algum texto posterior debater com estes em questão; então, extrapolaremos esta delimitação somente com o intuito de esclarecer melhor algum ponto que tenha sido revisto, como é o caso do texto de Rubem Biáfora, citado adiante.

Iniciaremos nossa análise considerando o ambiente em que tal processo criativo está inserido, o solo onde o trabalho germina, como define Salles: “Quando se fala em solo, pensa-se no contexto, em sentido bastante amplo, no qual o artista está imerso: momento histórico, social, cultural e científico.” Compreendendo o tempo e o espaço onde a obra foi produzida podemos melhor entender quais foram os motivos que levaram o autor a tomar determinadas decisões.

Ao acompanhar um processo específico (...) os reflexos das tomadas de decisão e as dúvidas nos permitem compreender alguns desses princípios direcionadores que (...) carregam consigo seu meio de expressão. A partir do que o artista quer e daquilo que ele rejeita conhecemos um pouco mais de seu projeto.<sup>64</sup>

Não se trata de um levantamento ou fichamento de seus textos, mas sim de uma reflexão sobre algumas das ideias que acabaram sendo utilizadas na produção do filme. Desde muito jovem Dahl está presente na elaboração da ideia de um novo modelo de cinema que deveria ser seguido no Brasil, participando ativamente do movimento do Cinema Novo, tanto como crítico quanto como cineasta, como foi dito. Em seus textos faz vista grossa à grande parte da geração de críticos anteriores, que em sua maioria tiveram formação no cinema clássico hollywoodiano e viam o Cinema Novo como uma aberração. Mas estes perderam rapidamente seu lugar para essa juventude que, além de analisar os filmes, também adentraria no campo da produção. Seus debates sobre o cinema de autor, sobre o público e o mercado de exibição brasileiro também marcarão este período. O que podemos perceber neste momento

---

<sup>63</sup> SALLES, Cecília Almeida. **Gesto Inacabado: processo de criação artística**. 5. ed. São Paulo: Editora Intermeios, 2011. p. 44.

<sup>64</sup> SALLES, Cecília Almeida. **Gesto Inacabado: processo de criação artística**. 5. ed. São Paulo: Editora Intermeios, 2011, p. 48.

da produção de Dahl é que ele era bastante flexível, e, ao que parece, sempre disposto a rever seus conceitos.

Em 1960,<sup>65</sup> ele publica seu primeiro ensaio escrito no país sobre a *Nouvelle Vague*.<sup>66</sup> Para ele esta não seria uma escola ou um movimento, mas um estado de espírito. Acredita ser a única corrente verdadeiramente moderna do cinema por valorizar o homem, permitindo-o manifestar-se de todas as maneiras e exigindo apenas que suas manifestações fossem autênticas. Dahl faz forte defesa do cinema de autor ao dizer que não há “o cinema” ou “um cinema”, mas sim “cinemas” que são sintetizados nas obras dos grandes criadores.

O cinema não está na fita, o cinema está no homem. Não há mais obras, não há mais escola, não há mais evolução, não há nem mesmo mais história do cinema. Não há senão autores! Um filme será tão bom quanto mais refletir a visão do mundo do seu autor e fizer parte dela. Um filme sem estilo é desprezível, na verdade o filme só existe quando há estilo. E estilo vai aqui entendido como objetivação de uma atitude perante a vida<sup>67</sup>.

Percebemos uma visão de comprometimento e inserção social, a qual o autor de cinema deve possuir. Para ele o filme deve fazer parte do mundo, transformar e ser transformado por ele, o que fica claro no trecho “não há senão autores!”. O filme parece ser para ele, neste momento, uma expressão filosófica do cineasta, sua forma de contatar o mundo e alterá-lo.

A grande interação que se dava na época entre os jovens que ansiavam por uma renovação do cinema brasileiro permitiu a sua aproximação de Glauber Rocha, que publicava no *Suplemento Dominical do Jornal do Brasil*. O diálogo intelectual estabelecido com o apoio da imprensa e encontros presenciais logo se transformou numa teorização comum fundante do movimento do Cinema Novo.

Dahl acompanhou a evolução do cinema brasileiro quando estudava na Europa através de intensa correspondência com Paulo Emílio e Jean-Claude Bernardet, além de se relacionar com o jovem cinema italiano da época, através do contato com cineastas como Bernardo Bertolucci, Marco Bellochio entre outros, e críticos como Adriano Aprá e Enzo Ungari. Nos

---

<sup>65</sup> CINEMATECA BRASILEIRA. **Adaptação de texto autobiográfico a propósito de sua produção literária**, disponível em: <http://www.cinemateca.gov.br/page.php?id=95>. Esta é a data que a autobiografia de Dahl dá para o texto *Compreensão da Nouvelle Vague*, apesar desta não estar precisa nos arquivos da Cinemateca Brasileira, e não termos encontrado o texto publicado. Somente encontramos sua versão original, datilografada.

<sup>66</sup> DAHL, Gustavo. **Compreensão da Nouvelle Vague**. Cinemateca Brasileira. Pasta D 244/3. [196?], 7 p. datilografado.

<sup>67</sup> DAHL, Gustavo. **Compreensão da Nouvelle Vague**. Cinemateca Brasileira. Pasta D 244/3. [196?], 7 p. datilografado, p. 4.

festivais de cinema latino-americanos realizados no início dos anos 60 na Riviera Ligure por Gianni Amico conheceu Louis Marcorelles e, por seu intermédio, os jovens dos *Cahiers du Cinéma*, revista dedicada à descoberta e defesa de novos cineastas e cinematografias. Nesse período escreveu dois significativos artigos, *Algo de novo entre nós*<sup>68</sup> e *A solução única*.<sup>69</sup>

No primeiro texto, ele parte de uma crítica de Pedro Lima ao Cinema Novo sobre o fato de que os jovens que estão fazendo ou pretendem fazer cinema no Brasil deveriam mudar de atividade. Dahl rebate dizendo que a juventude é a força que surge para mudar, e que não devem esperar ter cinquenta anos para produzir filmes. Dá o exemplo da italiana Cinecittá que começava a tomar o lugar da decadente Hollywood. Para Dahl, o cinema brasileiro estava tomando consciência que para fazer um filme bastavam uma câmera e uma ideia, um fotógrafo inteligente e poucos meios.<sup>70</sup> Ao adentrar na questão do público que ia ao cinema afirma que o filme-espetáculo estava morrendo, e o público não estava preocupado com isso, aliás estava se inserindo e consumindo a nova produção dos jovens cineastas desse nascente movimento cinematográfico brasileiro. O diretor mostra-se otimista ao ver o Cinema Novo com público considerável e com tendências a crescer ainda mais por conta da crise do cinema clássico estadunidense. Jean-Claude Bernardet, Alex Vianny, Nelson Pereira dos Santos, entre outros, também discutiram o problema do público através de seus textos publicados em revistas e jornais.

Outro ponto a se relevar deste texto é a forma irônica como Dahl trata a geração de críticos anterior à do Cinema Novo, ao atacar Pedro Lima. Para ele, é um conflito de gerações no qual a juventude briga contra uma velhice que já está ultrapassada em seus pensamentos e sua forma retrógrada de ver o mundo, voltada para este cinema clássico de Hollywood. Diz que essa juventude tomaria o lugar dos “velhos”, seguindo a tendência mundial, o que em certa medida, realmente ocorre. Porém, pouco antes de sua morte, Dahl revê este tema na Revista *Filme Cultura*<sup>71</sup> e faz uma defesa de um dos críticos anteriores à sua geração, Rubem Biáfora, mostrando-se mais amigável a ele e reconhecendo seu importante papel para a formação do Cinema Nacional e de sua crítica.

---

<sup>68</sup> DAHL, Gustavo. Algo de novo entre nós. In: **O Estado de São Paulo**, 7 de outubro de 1961. Suplemento literário.

<sup>69</sup> DAHL, Gustavo. A solução única. In: **O Estado de São Paulo**, 21 de outubro de 1961. Suplemento literário.

<sup>70</sup> DAHL, Gustavo. Algo de novo entre nós. In: **O Estado de São Paulo**, 7 de outubro de 1961. Suplemento literário.

<sup>71</sup> DAHL, Gustavo. Rubem Biáfora, o fenômeno. In: **Filme cultura**, Rio de Janeiro, n.53, jan. 2011 p. 73-77.

No segundo texto, *A solução única*,<sup>72</sup> avalia a situação do cinema mundial e do cinema brasileiro do início dos anos 1960. O *Neorealismo* teve sua grande inovação em colocar o humanismo, o Homem, no centro do debate, mas, ultimamente, diz ele, a produção italiana vinha encaminhando-se para um modelo hollywoodiano, o que lamenta. Cita o cinema independente de Nova York, como o de Cassavetes, que consegue fazer filmes com pouca verba e questiona qual seria o melhor modelo para se seguir no Brasil. Ele não tem dúvidas de que a solução é a câmera na mão, pois passamos por dificuldades técnicas, estruturais e industriais tão grandes que um sistema muito elaborado não seria possível naquele momento.

Ainda para Dahl<sup>73</sup>, a câmera na mão apresenta maior validade para o diretor, por se adaptar ao estado atual da estrutura industrial brasileira, assegurando uma maior independência ao cineasta. É o sistema de produção que mais facilmente permite ao artista reencontrar sua função anárquica e revolucionária, destrutiva e construtiva a um só tempo, e o seu sentido individual e social, geral e particular. Enfim, diz ele, não é a solução justamente porque é a única solução?

Este texto de Dahl dialoga com as ideias de Glauber, já que somente alguns meses antes o diretor baiano publicara um artigo onde expressou sua máxima, repetida por vários outros cineastas no mundo todo: “Vamos fazer nossos filmes de qualquer jeito [...] com uma ideia na cabeça e uma câmera na mão para pegar o gesto verdadeiro do povo.”<sup>74</sup> Para ambos, nossa falta de recursos técnicos, por conta do nosso subdesenvolvimento como nação, não poderia constituir impedimento para a elaboração de nossa produção cinematográfica. Esse assunto será explicitado no capítulo quatro com base no texto de Ismail Xavier.<sup>75</sup>

Neste sentido, a produção artesanal e de autor parecem interessantes aos olhos de Dahl ao nível do aspecto propriamente “ético”, como um dos compromissos essenciais desse novo cinema. Realizar cinema à margem do esquema industrial é a forma pela qual a expressão da verdade e da realidade tem possibilidades de alcançar o espectador, já que o esquema industrial é tão inacessível em um país subdesenvolvido. Diferente de seu primeiro texto, aqui o autor aponta um modelo revolucionariamente estético e uma necessidade, dada nossas condições de país subdesenvolvido. Para ele o Cinema Brasileiro se adapta totalmente aos

---

<sup>72</sup> DAHL, Gustavo. A solução única. In: **O Estado de São Paulo**, 21 de outubro de 1961. Suplemento literário.

<sup>73</sup> DAHL, Gustavo. A solução única. In: **O Estado de São Paulo**, 21 de outubro de 1961. Suplemento literário.

<sup>74</sup> ROCHA, Glauber. Arraial, Cinema Novo e câmera na mão. In.: **Jornal do Brasil**, Suplemento Dominical Rio de Janeiro, 12 de agosto de 1961.

<sup>75</sup> XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência**. São Paulo. Paz e Terra, 1977.

novos cinemas mundiais por conta de nossa particularidade histórica, ou seja, nosso grau pré-industrial e pré-revolucionário, tido como uma certeza na visão desta intelectualidade de esquerda pré-golpe militar no Brasil. Esta ideia quase certa de revolução entrará em crise após 1964. O cinema se insere na chamada crise da história, como define Ismail Xavier: <sup>76</sup> “Rompe-se a teleologia, vetor tão definido da história, a certeza da revolução. ” Tudo o que era esperança, no sentido claro da história, agora é desencanto, agonia. Assim, o Cinema Novo entraria em sua segunda fase, de crítica às esquerdas que praticamente nada fizeram para impedir que tal tragédia, como era visto por este grupo, se concretizasse, conforme colocado acima.

Em setembro de 1965, durante o Festival do Rio, participa de uma mesa-redonda com os diretores Joaquim Pedro de Andrade, Carlos Diegues, Leon Hirszman, Glauber Rocha e Paulo Cesar Saraceni. Este debate foi transcrito, traduzido para o francês e publicado na revista *Cahiers du Cinéma*.<sup>77</sup> No debate, Dahl novamente concorda com Glauber sobre que o cinema nacional, por conta de nosso subdesenvolvimento e da lógica capitalista. Temos uma fome estrutural. A saída é fazer cinema e divulgar nossas ideias, criar um cinema nacional que, conseqüentemente, deveria ser experimental, inventivo e criativo.

Diz que o nosso estado de subdesenvolvimento torna o público incapaz de compreender a função desmistificadora e desalienante do Cinema Novo, concluindo ser esse o maior problema do grupo. Mas, mesmo assim, acredita que o cinema hollywoodiano deve ser combatido. Para ele, os brasileiros já descobriram o *Neorealismo* e o cinema europeu em geral, a *Nouvelle Vague* e o *Cinema Direto*.

Ele atenta ainda para o fato de *Vidas Secas* e *Assalto ao Trem Pagador* terem sido muito bem recebidos pela crítica internacional, em especial a francesa, e que cedo ou tarde os filmes brasileiros ganhariam o mercado estrangeiro, já que o nacional, pelo menos no momento, não se apresentava muito receptivo. O principal problema que Dahl aponta, como fará também na maioria dos seus textos daí pra frente, é quanto às dificuldades, econômicas e de financiamento, enfrentadas pelos cinemanovistas nos momentos da produção, distribuição e exibição dos seus filmes. As altas taxas de juros também não ajudavam muito na produção, já que o cineasta necessitava fazer empréstimos para produzir seus filmes, e quanto mais demorasse para pagar, mais prejuízo teria.

O ano de 1966 será significativo na produção de Dahl por conta de dois textos que

---

<sup>76</sup> XAVIER, Ismail. **O cinema brasileiro moderno**. 3. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2006. p. 64 e 65.

<sup>77</sup> *Recontre avec le Cinema Novo*, in: *Cahiers du Cinéma*, Paris, n. 176, mar. 1966, p. 46-55.

terão grande repercussão, nos quais ele debaterá principalmente o problema do público e do mercado cinematográfico brasileiro. Em março, publica *Cinema Novo e Estruturas Econômicas Tradicionais*,<sup>78</sup> em que reivindica uma maior participação e controle do Estado na indústria cinematográfica, barrando as facilidades dos filmes estrangeiros e financiando a produção nacional. Critica os exibidores e distribuidores brasileiros, que não favorecem em nada o cinema nacional. Uma defesa da recém-criada 'Difilm'<sup>79</sup> pode ser percebida em seu chamado a uma união maior entre os diretores para financiarem seus filmes comunitariamente e evitar assim os grandes prejuízos, o que acarretaria em uma maior autonomia. Dois anos depois seria esta mesma Difilm que financiaria a produção de *O Bravo Guerreiro*.

Dahl diz que o objetivo deste texto é discutir a problemática do cinema brasileiro. “Parte do princípio de que esta maravilhosa alquimia, pela qual alguns visionários transformam prejuízos financeiros em altas manifestações da cultura brasileira, tornou-se insustentável. Daí uma certa dureza, uma certa crueza.”<sup>80</sup>

Para chegar à crise brasileira traça um panorama do cinema mundial que, segundo ele, também estava em crise já há quinze anos, com o advento da televisão e outros fatores, incluindo uma crise econômica mundial. Porém, crê que os países produtores tomaram, cada um de sua maneira, medidas para se reestruturarem. Os EUA realizaram superproduções, geralmente filmes históricos para o cinema, e mandaram as produções C para a televisão. Afirma que este esquema funciona lá porque eles controlam a distribuição mundial. A França apoiou-se em um público interno, principalmente a intelectualidade, e a Itália cristalizou-se em torno dos filmes de espetáculo e de qualidade artística, porém estes dois países entraram novamente em crise por não alcançarem o mercado mundial. Da análise desta crise tira as seguintes conclusões:<sup>81</sup>:

a) o cinema deixou de ser a arte de diversão das massas para transformar-se na da classe média;

b) o público está mais exigente. Vai ao cinema para ver determinado filme e cobra qualidade;

---

<sup>78</sup> DAHL, Gustavo. Cinema Novo e Estruturas Econômicas Tradicionais. In: **Revista Civilização Brasileira**, Rio de Janeiro, ano 1, n. 5-6, mar. 1966, p. 193-204.

<sup>79</sup> A Difilm foi fundada por 11 cineastas, que constavam do seu contrato social: Rex Endsley, Riva Faria, Glauber Rocha, Nelson Pereira dos Santos, Cacá Diegues, Paulo César Saraceni, Joaquim Pedro de Andrade, Roberto Santos, Leon Hirszman, Luiz Carlos Barreto, Roberto Farias.

<sup>80</sup> DAHL, Gustavo. Op. Cit., p. 193.

<sup>81</sup> DAHL, Gustavo. Cinema Novo e Estruturas Econômicas Tradicionais. In: **Revista Civilização Brasileira**, Rio de Janeiro, ano 1, n. 5-6, mar. 1966, p.195.

c) este pede aos filmes o que a TV não lhes dá: sexo, qualidade artística, violência, beleza plástica...;

d) os cinemas não-norte-americanos, para subsistirem, devem apoiar-se em seu mercado interno e reservar os meios para sua continuidade dentro dele, como é o caso do Brasil;

e) não há mais o sucesso médio: um filme ou vai muito bem ou muito mal.

Dahl parte do princípio de que o mercado cinematográfico no Brasil foi em direção oposta à crise mundial e teve crescimento. Entretanto, isso só foi possível devido ao fato de sermos um país subdesenvolvido, e à medida que nos desenvolvermos e criarmos uma indústria, teremos os mesmos problemas que os outros países desenvolvidos. Por isso, diz que podemos avaliar desde já os problemas e soluções que funcionaram, para assim tentar evitá-los. Seu objetivo ali é analisar a crise que se passa no resto do mundo e que, segundo sua lógica, chegará em breve ao Brasil, para nos prepararmos para recebê-la, analisando as medidas tomadas pelos outros países, assimilando o que deu certo e combatendo o que deu errado.

A decadência mundial coincide com a ascensão do cinema no Brasil, com a criação da Vera Cruz, da Maristela e da Multifilmes.<sup>82</sup> Porém, este “surto” fracassa, por conta de uma incompreensão de que a colocação do produto cinematográfico no mercado é inseparável de sua fabricação.

Para Dahl, uma das principais causas da estagnação do cinema brasileiro vinha da disputa dos produtores entre os retentores do mercado. O lucro do filme era garantido na hora da compra do ingresso e dividido entre produtor, distribuidor e exibidor, mas o único que se arriscava era o primeiro. Os outros dois pegavam os filmes por consignação, se ele não fosse um sucesso simplesmente deixavam de ganhar, porém, nunca perdiam nada; além do fato de que as grandes produtoras mundiais também controlavam a distribuição no Brasil. A única tentativa de tomar esse espaço, e que fracassou, segundo ele, foi feita pela Atlântida.

Dahl, como já afirmara em *Algo de novo entre nós*, vê essa geração dotada de uma superioridade cultural sobre a geração de críticos anteriores. Com o apoio da *Nouvelle Vague*, que quebrava as barreiras entre crítico e realizador, amador e fazedor de cinema, eles ingressam no terreno da realização de filmes, e usando os meios disponíveis para divulgar conseguem sucesso no circuito nacional e internacional, ao menos com a crítica. Como seu

---

<sup>82</sup> Ibid., p.196.

argumento do texto anterior, defende que o mercado brasileiro não poderia comportar uma produção industrial e deveria investir na ideia do cinema de autor, com financiamento de um, conforme termo utilizado por ele, mecenato de particulares, que obteriam retorno com a venda no exterior. Novamente ali se cai no problema de que os produtores não tinham garantias de exibição, e endividados no fim da produção, recorriam ao distribuidor e exibidor para adiantamento da cópia, quando estes tomavam vantagem da situação.

Contudo, mesmo com a afirmação cultural e o êxito artístico desses filmes, a pressão dos exibidores e o estranhamento do público diante do filme sério brasileiro não mudou, salvo algumas exceções. Dahl admite que o problema não é totalmente de má-fé ou monopólio dos exibidores e distribuidores, mas também a dificuldade de comunicação que os cineastas encontram com o público. Apesar disto não ser tão bem assumido, para ele parece ser um problema o fato de não termos um público que se adéque ao estilo do filme sério, como se o público não fosse evoluído, e conseqüentemente, não conseguisse acompanhar a grandeza intelectual deste cinema. Visão um tanto elitista que, de certa forma, assume e amadurece em seu próximo texto, em que já admite um modelo de espectador específico para os filmes do Cinema Novo.

Em sua análise há uma disputa travada entre exibidores brasileiros e distribuidores estrangeiros contra produtores e distribuidores brasileiros. O mercado brasileiro apresenta-se como vantajoso para as distribuidoras estrangeiras, principalmente as norte-americanas, já que as taxas alfandegárias e a não-obrigação da reciprocidade da importação, entre outros fatores, as favoreciam. Os produtores dos EUA chegavam com o filme já pago, além de possuírem uma rede gigantesca de distribuição mundial. Os brasileiros, enquanto isso, corriam de juros e tinham que pagar o quanto antes os gastos de seus filmes, além de terem de se submeter a má vontade do exibidor, que pagava menos do que a lei determinava e ainda burlava o sistema passando clientes pela bilheteria sem fiscalização. Mas Dahl aposta, neste texto, que futuramente essa realidade será contornada, pois havia uma alta taxa de crescimento da população, e conseqüentemente, do mercado, além de sua crença de que nosso subdesenvolvimento nos protegeria da televisão, seguindo a lógica de que a pobreza não permitiria ao povo brasileiro adquirir tal equipamento eletrônico que poderia desviar sua atenção ao cinema.

Propõe soluções para evitar ou sair dessa crise que posteriormente seriam aplicadas por ele quando presente na Embrafilme. Para ele o Governo Federal deveria oferecer uma

maior cobertura aos cineastas, oferecer um financiamento melhor que a alta taxa de inflação, dividir os riscos através da aplicação do capital em vários filmes, contribuir na importação de equipamentos, participar nos lucros da distribuição e exibição, tentar introduzir os filmes brasileiros em mercados de outros países subdesenvolvidos, e principalmente, criar condições para que os diretores brasileiros universalizassem e apurassem sua linguagem através do uso frequente da produção e da liberdade.<sup>83</sup>

As ideias do modelo de produção de autor e da câmera na mão, que vimos em seus primeiros textos, começam a dar espaço para aquele da construção de uma indústria cinematográfica. Ele vê isso como alternativa para escapar da crise produtiva e de recepção. Outro ponto importante por ele abordado é a ideia de procurar mercados subdesenvolvidos como o brasileiro. Não somente expandir para a Europa e EUA, o que seria muito difícil, mas o investir onde, além de não haver tanto controle pelos monopólios de exibidores e distribuidores internos ou externos, houvesse também maior identificação com a temática dos filmes do Cinema Novo. Não chegamos a pesquisar para este texto se essa medida foi, e no caso afirmativo, em que medida, foi tomada pelos cineastas brasileiros, ou mesmo se foi adotada por Dahl quando estava à frente da Embrafilme. Seu primeiro longa-metragem, *O Bravo Guerreiro*, só possui documentos de sua exibição no exterior nos EUA, França e Itália. Teria o diretor abandonado esta ideia de expansão a países subdesenvolvidos? Porém sua proposta é para ações por parte do Estado, e não individuais, principalmente para algo que exige um esforço tão grande como adentrar em mercados alheios.

Em dezembro de 1966, publica *Cinema Novo e seu Público*.<sup>84</sup> Ali, parte de um argumento proposto por Trigueirinho Neto de que apenas um tipo de cinema é possível no Brasil: o didático. O cinema deve ser didático para que ele aprenda a receber filmes de um cinema ético, problemático, crítico, longe dos 'melôs' hollywoodianos, tornando-o também livre da opressão da miséria. Assim, o filme didático seria o caminho a seguir para educar um público maior e ajudá-lo a compreender este tipo de cinema.

Em seguida, ele faz um resumo sobre a abordagem mundial do problema do público: “[...] a recente evolução da obra de Roberto Rossellini, já anunciada por *Índia*, não faz mais do que confirmar a necessidade de um cinema livre do comércio e, ao mesmo tempo, suas

---

<sup>83</sup> DAHL, Gustavo. Cinema Novo e Estruturas Econômicas Tradicionais. In: **Revista Civilização Brasileira**, Rio de Janeiro, ano 1, n. 5-6, mar. 1966, p. 202-3.

<sup>84</sup> DAHL, Gustavo. Cinema Novo e seu público. In: **Revista Civilização Brasileira**, Rio de Janeiro, n. 11-12, dez. 1966 / mar. 1967, p. 192-202.

possibilidades puramente artísticas.”<sup>85</sup> Não há ausência de público no Cinema Novo para Dahl, mas sim um público específico que consumisse este tipo de arte, “composto principalmente por profissionais liberais, intelectuais, artistas, fanáticos de cinema e até mesmo por certas camadas da burguesia, ”<sup>86</sup> o que somava mais ou menos cinquenta mil pessoas somente no Rio de Janeiro, e tendia a crescer. Porém, mesmo este público, segundo ele, não estava satisfeito com este cinema que insistia em não produzir filmes que agradassem suficientemente, que visavam mais a ação política e racional do que o conforto emocional. Para ele, neste momento, os intelectuais brasileiros preocupam-se cada vez mais com a “comunicação de massa”, mas reconhecem e lamentam o “divórcio das massas” por parte deste movimento cinematográfico brasileiro. Assim sendo, o desafio, pensado por essas elites intelectuais que são dedicadas pela causa popular, incluso ele próprio, seria vencer a contradição entre um cinema responsável no nível do pensamento e da linguagem e sua aceitação pelo público.<sup>87</sup>

Em *O Bravo Guerreiro* podemos presenciar um filme político, de crítica à situação pós 1964, que mantém uma linguagem nada acessível ao grande público. Nem mesmo este pequeno público, o qual ele afirma que já não está mais satisfeito com os filmes do Cinema Novo, o aceitará. Fracasso de público, porém não de crítica, é provável que, de imediato, o diretor não tenha se frustrado quanto ao resultado, já que teve a oportunidade de colocar suas ideias em prática.

Resta ainda o problema de que este cinema, que todos desejam participante e ao alcance do povo, absolutamente não o é, da mesma forma que o melhor cinema francês, italiano, tcheco, soviético etc. Exatamente como no exterior, o único público que o acompanha é a juventude.<sup>88</sup> Nota-se uma visão um tanto conformista, dada a situação em que o cinema nacional se encontrava, de que os cineastas brasileiros deveriam aceitar o público reduzido que tinham e produzir somente para este.

Tal como os índios que vão para as grandes cidades e depois morrem de melancolia, sem poder aceitar de novo os valores de sua sociedade, que sabem desde então condenada, os cineastas brasileiros entreviram a possibilidade de uma civilização que não se apresentasse como vítima de si própria, à maneira do mundo subdesenvolvido que, portanto, se recusam a

---

<sup>85</sup> DAHL, Gustavo. Cinema Novo e seu público. In: **Revista Civilização Brasileira**, Rio de Janeiro, n. 11-12, dez. 1966 / mar. 1967, p. 193.

<sup>86</sup> Ibid., p. 194.

<sup>87</sup> Ibid., p. 194.

<sup>88</sup> Ibid., p. 198.

aceitar. Esta visão coloca-os à frente da sociedade brasileira em geral, da mesma forma que a região industrial do Rio e de São Paulo se encontra em relação ao resto do Brasil.<sup>89</sup>

Autran<sup>90</sup> aponta neste trecho uma visão iluminista pela parte de Dahl, interpretando que para o crítico o povo aparece como sendo guiado por seus colegas esclarecedores, ou socialistas na visão de Xavier, já que estes encontravam-se em posição social e ideológica superior. Autran interpreta que a escolha pelo confronto pode até surgir, mas não é a opção e nem é a única via desses cineastas.

Se a posição de Dahl sobre fazer um cinema didático citada anteriormente fizer eco ao que consta no exposto acima, em *O Bravo Guerreiro* presenciemos o oposto disto. Há claramente um confronto com o público, principalmente no uso da linguagem adotada, de difícil compreensão. É digno de nota uma citação que Augusto, senador do partido ao qual Miguel se filia após abandonar a oposição, fala durante um jantar ao confabular com outros políticos, entre outras coisas, o destino do personagem principal: “[...] ele (o povo) é só frágil. Frágil demais para suportar a imagem da própria miséria. Temos que conduzi-lo a bom porto sem deixá-lo saber a profundidade do mar que atravessa e a escassez da nau que o conduz.” Citação que agora é posta na boca do inimigo, não mais na do herói (ou anti-herói) que é o jovem que tenta realizar alguma mudança na ordem social e cultural do país sem sucesso.

Vemos então os conceitos de Dahl mudarem novamente no decorrer destes dois anos entre o texto e o filme, mantendo sua tradição heterodoxa quanto ao que já disse. Mudança que talvez tenha ocorrido por conta dos novos rumos que a política tomara, principalmente no ano de 1968, ou pela influência dos recentes lançamentos dos filmes de seus colegas, como foi o caso de *Terra em transe* em 1967, por Glauber Rocha.

Ainda quanto ao trecho do texto citado acima, Autran<sup>91</sup> comenta o aspecto industrialista e o desejo de Dahl para a concretização de um grau de desenvolvimento produtivo para o cinema, assim como ocorre em outros setores na grande cidade. Para Autran, a comparação com o índio pode ser vista como uma representação do cineasta brasileiro atado às concepções do nacional popular, das quais Dahl aparentemente estava ciente de que precisavam ser revistas. Assim, para Autran, o crítico encontrava-se em um dilema:

---

<sup>89</sup> DAHL, Gustavo. Cinema Novo e seu público. In: **Revista Civilização Brasileira**, Rio de Janeiro, n. 11-12, dez. 1966 / mar. 1967, p. 201.

<sup>90</sup> AUTRAN, Arthur. As concepções de público no pensamento industrial cinematográfico. In: **Revista FAMECOS**, Porto Alegre, n. 36, agosto de 2008, p. 88.

<sup>91</sup> *Ibid.*, p. 88.

aprofundar-se nas propostas estéticas e ideológicas dos filmes ou atingir um público maior, visando ampliar sua influência na sociedade brasileira e afirmar economicamente o movimento cinemanovista. A palavra “crítico” no parágrafo anterior pode ser referida tanto ao jovem do Cinema Novo no geral como ao próprio Gustavo Dahl mais especificamente, já que tal dilema está sempre exposto em seus textos. Não podemos dizer que seu primeiro filme foge propositadamente do esquema industrial, pois foi realizado com os poucos recursos disponíveis para ele na época, mas o fato é que o filme opta pela proposta estético-ideológica e está um tanto quanto fora do esquema industrial como, por exemplo, pelo exclusivo uso de locações fora de estúdio.

Posteriormente, na Embrafilme, Dahl tomaria outra posição, segundo Autran. Em *Mercado é cultura* ele afirma: “... é válido dizer que ‘mercado é cultura’, ou seja, que o mercado cinematográfico brasileiro é, objetivamente, a forma mais simples da cultura cinematográfica brasileira”. A política da Embrafilme, para o articulista, teria a excelência de conjugar as expressões industrial e cultural.<sup>92</sup>

Muitos dos textos de Dahl são escritos, como se nota, baseados em expectativas sobre o futuro do país, muitas vezes crendo em uma visão premeditada, apostando no etapismo em suas análises sobre o cinema em demais países, principalmente quando se dedica aos ditos “desenvolvidos”, já que para ele as sociedades tinham etapas de desenvolvimento a que todos os povos deveriam passar para chegar ao socialismo ou qualquer outro objetivo libertado. Uma visão teleológica da História, e que pautou não só sua produção, mas a de boa parte da esquerda brasileira na década de 1960. Porém, a História não seguiu esse traçado. Com um cenário político incerto após o golpe de 1964 e, tristemente, mais claro quanto ao rumo que seria tomado após 1968, veremos sua desilusão aplicada no filme já tratado. O suicídio de Miguel, ou no mínimo a arma em sua boca ao fim do filme, em cena de tomada estática e prolongada, diz muito sobre a falta de liberdade de expressão e as poucas saídas que restavam a esta juventude que tanto desejo e força apresentaram para discutir e debater um novo modelo para a comunicação com a massa no Brasil.

Para finalizar, destacamos aqui uma crítica do cineasta Rogério Sganzerla por se tratar de um texto que mostra como esta produção acabaria por ganhar mais repercussão fora do movimento do Cinema Novo do que entre seus idealizadores. Para ele, *O Bravo Guerreiro* é autodestrutivo, subversivo nas formas e imoral nas ideias, um filme propositalmente ruim ao

---

<sup>92</sup> AUTRAN, Arthur. As concepções de público no pensamento industrial cinematográfico. In: **Revista FAMECOS**, Porto Alegre, n. 36, agosto de 2008, p. 89.

escolher não desenvolver o que ele chama de o mentiroso talento da “representação”.<sup>93</sup> Porém, este é ruim com o objetivo de escandalizar e mesmo castigar seu público que, para o articulista, é esta tal intelectualidade traidora de 1964. Afirma que o filme trata do tema da traição, mas sobre uma traição maior do que a que os intelectuais fizeram, subentendido o momento do golpe militar sem resistência. Além do tema da boçalidade, como ele define as multidões desarmadas, este é o único tema possível para o cinema brasileiro. Conclui que *O Bravo Guerreiro* fecha e abre horizontes, é o fim e o início do cinema brasileiro. É um novo cinema, violento e deflagrador, voltado à revelação do mistério do ator, da câmera e, principalmente, das verdades continentais. Depois deste filme o cineasta brasileiro não pode mais “fazer filmes bons”, a não ser que seja para ganhar dinheiro. Para ele, com Gustavo Dahl e seu filme, surge uma época de discussão íntima e formal da realidade brasileira. Sganzerla diz ainda que seu próximo filme, *O índio e a Vampira*, seria o primeiro grande filme ruim do cinema nacional, mesmo que este não tenha passado dos roteiros à tela.

Fica claro como este estilo que Dahl inaugura no cinema brasileiro, pelo menos pela interpretação de Sganzerla, traz ideias contestadoras que influenciarão significativamente a produção de filmes de uma nova corrente que surgia, o *Cinema Marginal* ou *de Invenção*. O próprio Sganzerla, um de seus maiores representantes, usa o tom anárquico deste filme, como ele mesmo analisa, para seus futuros projetos.

---

<sup>93</sup> Texto pertencente ao arquivo pessoal doado por Dahl à Cinemateca Brasileira e ainda não catalogado; foi utilizado pelo pesquisador dada sua importância para a concretização da pesquisa sobre documentos referentes ao filme. Está temporariamente na pasta intitulada AGD/BG/Roteiros. Texto datilografado de duas páginas.

### Capítulo 3 – Análise do material relativo ao filme: roteirização, filmagens e montagem

Para Antonio Costa “o roteiro, entendido como técnica de elaboração ou de ‘pré-visualização’ de um filme (ver Giustini, 1980, 1-2) constitui o ponto de referência para o preparo de todas as ações técnico-organizativas da realização.”<sup>94</sup> Ou seja, trata-se de um texto muito particular, com características técnicas que tem a função de orientar, guiar, a equipe no momento da realização do filme. As versões que estamos analisando tem esta função organizativa, principalmente as variantes de (#4), que mostram como foi o processo de filmagem e montagem de *O Bravo Guerreiro*.

Ainda para Costa, o roteiro “deve ter qualidades expressivas ou dramáticas enquanto contém os diálogos que os atores terão de dizer; além disso, tais qualidades devem ser funcionais para a compreensão de todos os aspectos psicológicos, estéticos, etc. Por parte de todos aqueles (dos atores aos técnicos) que podem contribuir para o sucesso da obra.”<sup>95</sup> As qualidades expressivas e dramáticas são dadas nestas versões pela rubrica. Esta pode ser um tanto passional e poética, como é o caso da versão (#1), o que também pode ser observado com bastante frequência em (#2), ou um pouco mais limitada nas últimas versões, sofrendo uma gradual redução dessas características, caminhando cada vez mais para a racionalidade que tomará conta no filme. Além disso o autor citado ressalta o caráter funcional do roteiro, já que este deve permitir ao produtor ter uma ideia exata sobre a oportunidade de financiar o filme e ao diretor de produção (que neste filme é Raimundo Higinio) elaborar o plano de trabalho.

Neste capítulo analisaremos comparativamente as dezoito sequências do filme, da forma como estão separadas e numeradas no roteiro (#4). Para tal análise a metodologia utilizada seguirá a exibição de um resumo do conteúdo de cada sequência da forma como foi exposta no filme e que consta também em (#4). Então compararemos como tal trecho foi apresentado nas diferentes versões de roteiros que tivemos acesso na Cinemateca Brasileira, dando ênfase para as versões (#2) e (#3), já que a (#4) estará resumida no início de cada sequência e a (#1) apresenta conteúdo demasiado diferente das outras versões, sendo citada somente quando houver algum ponto em comum.

---

<sup>94</sup> COSTA, Antonio. **Compreender o Cinema**. Rio de Janeiro: Globo, 1987, p. 166.

<sup>95</sup> Ibid.

### 3.1. Casa de Virgílio – Interior, dia

No filme vemos Miguel, jovem deputado da oposição, do Partido Radical (PR), acompanhado de Augusto, antigo senador da república e membro do Partido Nacional (PN), da situação, chegam à casa de Virgílio, outro membro da cúpula do PN. São informados pelo mordomo que devem ir até a sauna, onde também se encontra outro partidário, Péricles.

Esta pequena sequência introdutória não está presente na versão (#2), que tem seu início na sauna, próxima sequência, surgindo apenas na versão (#3) e quando é levada à versão (#4) mantém-se quase inalterada. O pouco tratamento que recebe parece ter a finalidade de adequar algumas frases a um nível mais verbal, mas sem alterar sua essência. Exemplo: “A. - O Virgílio, me diga onde está o Virgílio?”<sup>96</sup> para “Aug. - O Virgílio, aonde é que está o Virgílio?”<sup>97</sup>. Neste caso específico vemos também a correção gramatical, já que no primeiro caso há uma afirmação, uma ordem, utilizando um ponto de interrogação, na segunda o trecho é alterado formando uma questão. Na maioria dos casos, as alterações no texto dos roteiros seguem este padrão de corrigir o conteúdo ou a forma levemente com a intenção, acreditamos, de rever pequenos erros e de adequar-se a um nível de linguagem mais verbal do que escrita.

Daniel Caetano diz que o primeiro plano desta sequência, e do filme, revela já o lugar que Miguel procura dentro do jogo político. No plano, que o mostra junto a Augusto à porta da casa de Virgílio, Caetano analisa que Miguel “está na margem do quadro, mas com a perspectiva imediata de tomar o centro da cena”.<sup>98</sup> Sua expectativa no momento é de ver sua lei aprovada, de ganhar mais protagonismo político, mesmo que para isso precise ir contra alguns de seus ideais. Seu plano irá revelar-se falho quando ver que o projeto de lei não foi aprovado e ele perder todas as alternativas de apoio político, restando-lhe o suicídio.

A epígrafe inicial, que antecede o primeiro plano supracitado, oriunda de Assim falava Zaratustra, de Nietzsche, “Eu amo o que quer criar algo melhor que si mesmo e dessa arte sucumbe”, mostra o que, para Caetano<sup>99</sup>, é a falência do que ele chama de “superação dialética” e de alternativa trágica. O regime ditatorial enfraquecera as tensões sociais tornando todo o ambiente doentio pelo conservadorismo que predomina no cenário político, para o autor a renovação só pode vir do confronto entre forças que não se conciliam. No princípio

---

<sup>96</sup> Roteiro (#3), p. 1.

<sup>97</sup> Roteiro (#4), p. 1.

<sup>98</sup> CAETANO, Daniel. A bravura trágica. In: **Revista Filme cultura**. Rio de Janeiro, n. 55, dezembro de 2011. pp. 64-65

<sup>99</sup> *Ibid.*, p.64.

Miguel tem a esperança de resolver parte dos problemas dos operários com sua estratégia, através da qual acaba “sucumbindo”, e dentro desse ambiente corrompido no qual se encontra não lhe resta muita opção, a não ser o suicídio, a alternativa trágica.

Na versão (#1) vemos no discurso final de Eva, em resposta à fala de Fernando, onde ela desabafa sobre a sua desilusão ao que acreditava amar no seu companheiro até o ocorrido na mesma noite, quando Fernando abandonara com medo o campo de batalha estudantil: “O que eu amava em você era a aventura de tentar ir além do que se é, ou do que se tem.”<sup>100</sup> Este um elemento de ligação entre esta e as demais versões, que a primeira vista parecem tão distintas. Porém, enquanto Miguel escolhe o próprio caminho e depois é um crítico de si mesmo, Fernando está nas mãos de sua companheira, que via nele mais do que ele próprio, já que não pôde enfrentar o momento de crise.

O título escolhido para o filme, *O Bravo Guerreiro*, faz referência ao personagem principal, este que tem a bravura de tentar ser “melhor que si mesmo”. No filme e nos roteiros não aparece a palavra “guerreiro”, ou alguma menção direta a ela, com a exceção da versão (#1). Na casa de Eva Fernando e ela estão descontraídos, descansando, quando Fernando diz: “Você é o repouso do guerreiro”<sup>101</sup>. *O repouso do guerreiro* é também o título de um filme de 1962, uma produção ítalo-francesa, dirigida e roteirizada por Roger Vadim. Dahl estava na França nesse período e é provável que tenha assistido ao filme e retirado dele, ao menos, a ideia do título do seu primeiro longa-metragem. O filme de Vadim é baseado no romance homônimo de Christiane Rochefort, escrito em 1958, em que narra o romance de uma jovem burguesa com um alcoólatra a quem ela salvara a vida após este tentar cometer suicídio<sup>102</sup>. O guerreiro seria o alcoólatra que está em uma luta constante entre o desejo de continuar a viver e o de abandonar tudo e sucumbir. É convencido por sua companheira a ser tratado do vício em um hospital, mas não fica claro para o leitor o destino do personagem, segundo Marlene Guirado<sup>103</sup>, que ainda completa que “fiel ao teor de toda trama, o final é suficientemente ambíguo para que não se possa definir o destino do guerreiro”, o que dá um elemento de ligação com o final de *O Bravo Guerreiro*, já que não fica claro se Miguel está morto ou não, pois não vemos o gatilho sendo puxado.

---

<sup>100</sup> Roteiro (#1), p. 22.

<sup>101</sup> Roteiro (#1), p. 5.

<sup>102</sup> GUIRADO, Marlene. Diferença e alteridade: dos equívocos inevitáveis. In: AQUINO, Julio Groppa (org.). **Diferenças e preconceitos na escola: Alternativas teóricas e práticas**. São Paulo: Summus, 1998. pp. 187-188.

<sup>103</sup> Ibid., p. 188.

Há algumas indicações feitas pelo próprio Dahl sobre os motivos que o teriam levado a fazer a escolha por este título. De um manuscrito do autor retiramos o seguinte trecho:

O título foi tirado do hino de Pernambuco. Nova Roma de bravos guerreiros, Pernambuco imortal, imortal. Quando eu tinha quatro anos, vindo, voltando para o Brasil, fui conhecer meu avô. Me comprou um poncho, pôs-me em cima de um cavalo, me ensinou a pescar. É aí que eu fui sagrado guerreiro [...] Não consegui ainda descobrir se meu nome é de origem escandinava ou germânica. No primeiro caso quer dizer ‘capitão de batalhas’, no segundo ‘lança guerreiro’<sup>104</sup>.

Aqui ele não menciona o livro nem o filme, citados anteriormente, mas informa que a ideia do título veio do hino do Estado pernambucano e de uma relação pessoal, sua memória afetiva, de quando seu avô o chamou assim e de sua busca pela genealogia, onde constata que Dahl de certa forma quer se dizer guerreiro. Com este texto, que não foi publicado, fica explícita a ideia do autor de projetar o seu alter-ego no personagem de Miguel, do guerreiro. Com isso fica latente a interpretação de Xavier sobre a crise dos intelectuais brasileiros após o golpe militar de 1964, onde os cineastas dessa segunda fase do Cinema Novo faziam uma crítica à categoria, a eles mesmos: “Em *Terra em transe* (o intelectual em crise) discursa. *O Bravo Guerreiro* explica o porquê do discurso e da autodestruição.”<sup>105</sup>

### 3.2. Sauna – Interior, lusco-fusco

Os quatro políticos debatem sobre as diferenças ideológicas entre PN e PR, a sequência inicia-se em meio a um diálogo onde Miguel parece já ter proposto aos políticos do PN filiar-se a seu partido.

Na versão (#2) Miguel mostra-se confiante quanto a sua decisão de trocar de partido, é aceito, e mesmo requisitado pelo novo grupo, adiante participará de reuniões de cúpula do partido, algo que não vemos nas outras versões, onde o protagonista parece ser mais ingênuo, onde clama pela chance de entrar no partido e depois fica alijado da cúpula política e de suas decisões.

Quando um dos políticos, que não tem seu nome definido nesta versão, critica o socialismo Miguel concorda: “É um pouco o que eu penso, por isso vim aqui até os senhores”<sup>106</sup>. Também é Miguel quem faz uma crítica ao partido de esquerda: “Ele não tem acesso às cúpulas, seu diálogo com o poder é um estéril: como oposição não é suficientemente

---

<sup>104</sup> DAHL, Gustavo. Bye Buy Cinema. Manuscrito integrante do Arquivo Pessoal Gustavo Dahl, sob a guarda da Cinemateca Brasileira, s/d. Disponível em:

[http://www.cinemateca.gov.br/content/docs/bye\\_buy\\_cinema\\_gd.pdf](http://www.cinemateca.gov.br/content/docs/bye_buy_cinema_gd.pdf)

<sup>105</sup> XAVIER, Ismail. “A Simetria do Bravo Guerreiro”. In: *O Diário de S. Paulo*, 2º caderno, terça-feira, 20/05/1969.

<sup>106</sup> Roteiro (#2), p. 1.

forte para intimidá-lo e como situação pode reivindicar muito pouco, já que o apoio que oferece é escasso.”<sup>107</sup>.

O partido da situação tem força no campo, mas deseja ampliar para a cidade, a juventude e os sindicatos, meios que Miguel tem força política, por isso é requisitado pelos políticos com promessas chamativas: “tenho certeza que sua carreira será auspiciosa, para você e para o nosso partido, caso se decida a entrar nele”<sup>108</sup>, aceita a proposta e diz não ter a nostalgia da pureza que tem seus colegas do Partido Socialista.

Diferentemente, na versão (#3) Miguel é acanhado, não tem o mesmo controle da situação. A análise de que o partido da situação está perdendo poder na cidade é dele e não dos políticos, como anteriormente, e ao dizer isso é interrompido bruscamente por Virgílio, a rubrica descreve<sup>109</sup> Miguel se sentindo “gauche” após um “breve mal-estar”, revelando fraqueza do personagem, distante da obstinação que vemos no roteiro anterior. Quando Miguel completa seu raciocínio, chegando a dizer que o Partido Nacional é ineficiente e corrupto Virgílio explode e quer terminar a reunião. Miguel novamente se revela pouco confiante quando sente que foi longe demais, segundo a rubrica, e parece gaguejar em sua resposta quando o autor utiliza as reticências, além de rever sua posição: “M.- Não... O que eu queria dizer é que (...)”. Miguel finaliza esta sequência informando que é difícil criticar o partido socialista, também não vemos a explicitação de sua aceitação ao novo grupo. Vemos nas interrupções na fala de Miguel, nas revisões de suas falas com o intuito de agradar os demais políticos e na sua falta de posicionamento, ou talvez medo de o revelar, um indício de que Miguel começa a perder o controle da situação nesta versão. Não que o destino dele seja diferente em (#2), mas, pelo menos, lá ele parece ter domínio do que ocorre até se deparar com a Associação Industrial. Sua consciência sobre o jogo político desaparece.

Na versão (#4) a linha adotada em (#3) é mantida. Porém a rubrica informa novas atenuações na postura de Miguel e agressividades nas de Virgílio. Na versão anterior, ao citar sobre a perda de eleitorado nas grandes cidades, Miguel falava “com ênfase”, na (#4) ele “continua e aos poucos se entusiasma”<sup>110</sup>. Nas duas versões Virgílio interrompe Miguel quando esta crítica é realizada, em (#3) somente há uma breve informação entre parênteses sobre Virgílio ser ríspido, na versão (#4)<sup>111</sup> “Virgílio interrompe, ríspido, apontando para

---

<sup>107</sup> Roteiro (#2), p. 2.

<sup>108</sup> Roteiro (#2), p. 4.

<sup>109</sup> Roteiro (#3), p. 1.

<sup>110</sup> Roteiro (#4), p. 2.

<sup>111</sup> Ibid.

Miguel” e, novamente sobre Virgílio, “Dirigindo-se para Augusto, irritado”. No primeiro caso Miguel, que era enfático, tem sua fala somente entusiasmada, aos poucos, exibindo um personagem mais inseguro, mantendo a tendência já observada. Igualmente Virgílio é mais agressivo, não deixando espaço para Miguel se sentir à vontade como era na versão (#2), agora, além de ser ríspido, ele tem uma posição física impositiva, ao apontar para Miguel, o que é mantido no filme. Augusto, que até então estivera de fora desta discussão, é envolvido quando tem a palavra dirigida a ele de forma irritada.

Na página 4 do roteiro (#4), após a crítica de Virgílio, a rubrica indica que há uma pausa e que Miguel reflete e retoma um tom abaixo o diálogo, então responde cedendo, após o comentário de Augusto: “O socialismo é uma utopia. Uma bela utopia, mas impraticável... Compreende-se que um moço como você se deixe seduzir. Mas não é com boas intenções que se leva um país para a frente.” A crítica é direta aos ideais de Miguel, mas ele não se defende como anteriormente, apenas “cede”.

Nesta sequência encontra-se um trecho que também mostra como será o tratamento dado pelo filme à trajetória de Miguel: “Nós, somos os que sabem que tudo é ilusão, exceto o poder. Vocês, são os que combatem fatos com palavras... As palavras perdem sempre.”<sup>112</sup> O filme adota uma linha onde a palavra tem muito mais importância do que as ações, já desde essa sequência, onde o que domina são os diálogos. Quando analisarmos a presença da música e do som neste filme entraremos detalharemos melhor esta questão. Quanto à escritura deste trecho há uma divergência nas versões (#4) e (#4A), sendo que na última, após as reticências há a inclusão de uma fala de Miguel, “é exatamente por isso que estou aqui.”, seguida pela resposta de Virgílio, “E tem razão por que as palavras sempre perdem”, sendo mantido desta forma no filme. Esta inserção amplia a participação de Miguel na conversa, lhe dá um pouco mais espontaneidade e audácia, ao interromper um dos políticos que fala para colocar seu ponto de vista.

Na versão (#1) há um pequeno trecho que lembra a decisão de Miguel de trocar de partido. Quando Fernando tenta convencer os outros publicitários sobre sua ideia para a divulgação do novo refrigerante diz: “Ninguém quer ser o que é, simplesmente por que não está contente com o que é. Então imita os outros, inventa que é aquilo que ele gostaria de ser”.<sup>113</sup> Miguel também é descontente com a impotência de ser o que é, de não realizar a mudança desejada nas leis, e vai para o lado que ele gostaria de estar, o que dita as regras.

---

<sup>112</sup> Roteiro (#4), p. 3.

<sup>113</sup> Roteiro (#1), p. 3.

Também nesta versão há um trecho em que Fernando não aceita a determinação da direção do grupo estudantil que ele integra<sup>114</sup>, assim como Miguel que decide isoladamente deixar o Partido Radical.

Acreditamos que na versão (#2) há um elo com a primeira quando Miguel diz na página 2: “Estou muito ligado ao meu partido, desde os tempos de política estudantil”. Depois disso é reforçado na página 3, quando fala sobre seus “tempos de diretório acadêmico”. Dahl deve ter amadurecido a ideia com o tempo, levando o estudante a tornar-se um deputado, mas resolveu deixar rastros neste roteiro. Nos demais estas menções ao passado de Miguel desaparecem.

Outra diferença é que há a introdução de um narrador na versão (#3), que descreve uma cena que não está em nenhum outro roteiro, está situada entre esta e a próxima sequência, num almoço entre Miguel e Augusto num restaurante chamado Bife de Ouro. Nela o narrador informa que Miguel planejava uma jogada realista, e com isso tenta trazer a perspicácia de Miguel sobre o jogo político, já que isso não ficou claro na conversa na sauna. Já na versão (#4) esse recurso é excluído, deixando-nos somente a impressão de que Miguel está um pouco perdido. Este narrador também é colocado no texto como um personagem. Sempre que Dahl menciona um personagem ele usa um travessão após o nome, com o narrador é o mesmo: “Narrador - [...]”<sup>115</sup> Ele aparecerá uma segunda vez, porém com um caráter mais de rubrica do que de personagem, já que as reticências não serão utilizadas.

### **3.3. Câmara dos Deputados, sala do PR – Interior, dia**

Miguel informa ao PR sobre sua decisão de abandonar o partido e ingressar no PN. Estão presentes Ferreira, que é o presidente do PR e os outros dois deputados que compõem o partido.

No roteiro (#2), folha 4, a rubrica introduz esta sequência da seguinte forma:

Numa pequena sala destinada ao PSR, na Câmara de Deputados Estaduais, Miguel estava reunido com seus dois companheiros de bancada. Convocara a reunião e solicitara a presença do Presidente do Diretório Regional, para oficializar a sua ruptura com o Partido. Ninguém sabia de que se ia tratar, suas negociações com o PDN eram absolutamente sigilosas. Foi o primeiro a falar:

A rubrica informa os acontecimentos no tempo passado, diferente das demais versões, onde usa o presente ou mescla os dois tempos. A forma de narrar sofre esta modificação que, a nosso ver, tenta trazer o deputado e toda sua trajetória para algum tempo mais contemporâneo

---

<sup>114</sup> Roteiro (#1), p. 12.

<sup>115</sup> Roteiro (#3), p. 2.

dos atores, talvez, com o agravamento da repressão e demais métodos utilizados pela ditadura militar brasileira os autores viram a necessidade de atualizar o roteiro.

Miguel inicia seu discurso e a certa altura, na mesma folha, ele diz: “Peço também que considerem minhas decisões como fruto de uma longa meditação, consciente, responsável.” Vemos um deputado que se coloca no mesmo nível que seus colegas quando informa sobre sua decisão. Na folha 5 ele responde a um colega quando é indagado (“pode repetir o que disse”) e quando alguém o exclui, dizendo que o partido não é mais dele, responde da seguinte forma: “companheiro, que não passionalize e acredite na minha total sinceridade e na amizade que me liga ao Partido”<sup>116</sup>

Interessante que nesta versão o partido situacionista é denominado de PDN, o que relembra a UDN (União Democrática Nacional), partido de direita que tentou diversas vezes tomar o poder através de golpes, tendo conseguido em 1964 apoiando os militares. Como as denominações dos partidos variam entre as versões os trataremos por situacionista, no caso do partido do governo, e oposicionista ou de esquerda, no caso do partido que Miguel abandona. Partido do Povo terá sua denominação mantida, já que é a mesma em todas as versões.

Na versão (#3) a rubrica informa que Miguel tem um excesso de convicção na fala mas “que acaba se transformando em uma maneira de dizer *saccadé*, que faz questão de ignorar os apartes”<sup>117</sup>. Também informa que Miguel não ouve os colegas de partido, que seus comentários soam antes como um murmúrio de fundo do que como um elemento do diálogo. O trecho em que ele conversa com o deputado do partido de esquerda o chamando de companheiro também foi excluído.

Nesta versão Miguel faz muitas críticas ao partido que está abandonando, não pondera suas palavras como na versão anterior. É arrogante ao ignorar seus colegas, ao não responder quando questionado e ao não justificar sua decisão quando criticado, contrário do que ocorre em (#2). Vemos, assim, um personagem que se mostra de certa forma mais rígido. Porém, isso parece ser um contraponto para sua amenização ocorrida na passagem entre as duas versões observada na sequência anterior, a coragem que perde lá parece ser retomada aqui, em forma de arrogância. Aliás, esta versão apresenta no geral um Miguel demasiado arrogante, como veremos, por exemplo, quando ele se relacionar com o personagem Argemiro. Apesar disso observaremos, através da análise em andamento, que boa parte das emoções dos protagonistas vão sendo deixadas de lado ao ponto de praticamente serem eliminadas com a evolução dos

---

<sup>116</sup> Roteiro (#2), p. 5.

<sup>117</sup> Roteiro (#3), p. 2.

roteiros.

Nesta versão há uma anotação a caneta incluindo no fim da sequência a fala de Miguel: “É preciso sujar as mãos para fazer alguma coisa”<sup>118</sup> e é mantida na versão (#4). A fala mostra um Miguel mais realista, que após sofrer as críticas do partido de esquerda revela sua estratégia ou sua nova visão de mundo.

Já na versão (#4), folha 6, a rubrica indica que Miguel “fala com um excesso de convicção que termina se transformando numa maneira de falar angustiada, apressada, ignorando os apartes. No fundo, fala para si mesmo.” Já não está mais tão convicto quanto anteriormente, ele já não faz mais questão de “ignorar os apartes” mas faz isso por conta de sua angústia. No filme ele também parece respeitar os colegas, já que quando é interrompido por um deles fita-o e interrompe sua fala brevemente.

### **3.4. Câmara dos Deputados, corredor – Interior, dia**

Miguel encontra-se com Augusto e informa seu ponto de vista sobre a reunião ocorrida.

Esta é uma sequência muito curta, porém foi mantida em todas as versões. Em (#2), folha 7, Miguel encontra com um deputado não denominado e ao ser questionado sobre a reunião informa que será expulso do partido, em resposta ouve que compromete um pouco, mas recebe as boas vindas. Na versão seguinte, folha 3, o diálogo é reduzido. Augusto pergunta a Miguel como foi e este responde que foi triste. O mesmo é mantido em (#4) e no filme, com a diferença de que em todas as versões a locação seria o corredor, mas no filme o encontro se passa numa escadaria.

### **3.5. Apartamento de Miguel – Interior, noite**

Miguel chega em casa e encontra sua esposa, Clara, e sua filha. Após Clara insistir ele conta sobre sua decisão de filiar-se ao PN. Entram em acordo sobre ir ao cinema mais tarde na mesma noite, plano que é cancelado após Miguel receber telefonema de um grupo de sindicalistas que o apoia e solicita uma reunião.

Como já foi sugerido, a emoção é deixada de lado aos poucos ao longo da escrita de cada roteiro. Para ressaltar as diferenças separamos este trecho em cada roteiro e o esmiuçaremos, fazendo um breve estudo de caso. O nosso objetivo é analisar a maneira como as relações entre Miguel e Clara foram modificadas desde o primeiro roteiro até a versão

---

<sup>118</sup> Roteiro (#3), p. 3.

exibida nos cinemas. Ao final da amostra de trecho de cada roteiro faremos um pequeno comentário e a análise comparativa entre elas. Este processo será repetido na segunda interação do casal, já próximo ao fim do filme, quando Miguel retorna à casa após abandonar o Partido Nacional e se encontrar com Conrado em uma *boite*.

Separamos aqui quatro momentos nesta sequência que serão expostos e depois analisados. O momento **1** refere-se à forma como a rubrica descreve o relacionamento do casal no momento em que Miguel chega em casa. Em **2** separamos um comentário feito durante o diálogo. No momento **3** o modo como Clara faz o convite para o cinema. E **4** como Clara reage ao saber que ficará em casa em detrimento à política mais uma vez. Os grifos são nossos e tem a intenção de ressaltar as palavras utilizadas no roteiro que denotam emoção ou expressividade por parte dos atores.

### **Roteiro versão (#2)**

1) “Clara, sua mulher, *veio correndo e beijou-o, pendurando-se no pescoço dele. Ávida e carinhosamente.* (...) Terminado o *beijo Miguel enlaçou Clara pela cintura* e avançou pela sala.”<sup>119</sup>

2) “Miguel *riu*, e respondeu *irônico* mas *carinhoso*: / Mig. – Você só pensa em você, não é? / Cla. – Não só em você. / Clara *riu* um pouco ao dizer isto.”<sup>120</sup>

3) “Clara jogou o braço para baixo e estalou os dedos como no começo de West Side Story, imitando os Jets. Miguel *riu*: / -Ta bom. / Clara riu um pouco também e desapareceu para a cozinha.”<sup>121</sup>

4) Ao descobrir que seus planos de ir ao cinema foram trocados por uma reunião com o pessoal do sindicato o rosto de Clara se fecha e após a conversa seguinte “levanta-se da mesa *furiosa*, deixando o prato pela metade”<sup>122</sup>

A rubrica ainda nos mostra, na descrição que precede o trecho selecionado, o mesmo tom descritivo já analisado nesta versão, algo um tanto fora da racionalidade que permeia o filme, e muito próximo da forma como é tratado o roteiro (#1), onde também vemos descrições detalhadas e às vezes poéticas sobre o relacionamento do casal protagonista. Para ilustrar isso observemos trecho extraído do roteiro (#2): “Tinha vinte anos, havia três anos que

---

<sup>119</sup> Roteiro versão (#2) p.8

<sup>120</sup> Roteiro versão (#2) p.8

<sup>121</sup> Roteiro versão (#2) p.10

<sup>122</sup> Roteiro versão (#2) p.10

estavam casados. Clara tinha tido por ele uma paixão devastadora e Miguel, maravilhado pelo amor dela por ele, amara-a também. Sentia-se em Clara um lado Terra, tronco de árvore, bicho sadio, mas não inocente. Uma juventude e uma violência. Era com tudo isto que Clara o amava sem doçura.”<sup>123</sup>

Outro aspecto que torna Clara um pouco mais humana é a descrição pela rubrica, na mesma página, sobre a relação dela com a filha do casal: Tinham uma filhinha de dois anos. Clara vivia entre os dois como se a eles estivesse ligada umbilicalmente. Possuía a ambos através de cuidados e desvelos, mas carnalmente, sem doçura.” Nas demais versões Clara não está ligada “umbilicalmente” com ninguém. Aliás, a filha não tem relação nenhuma com ela que tenha sido apontada no roteiro. Com conversa com a criança é o pai quando chega em casa, e ela está sob os cuidados da empregada, a qual retoma sua tarefa, deixando o casal a sós.

Em uma visão geral percebemos que existe muita vivacidade na cena. Os dois se movimentam e interagem, trocam palavras carinhosas e gestos emotivos. No fim da sequência Clara fica furiosa, mas isso também é tão perceptível e delimitado quanto o amor dos dois.

### **Versão (#3)**

1) “Quando Miguel abre a porta, Clara, sua mulher, se *levanta*, e *corre* em sua direção, *dependura-se* em seu pescoço e *beijando-o*, *ávida* e *carinhosamente*”<sup>124</sup>

2) “M. (*rindo*, *irônico*, mas *carinhoso*) – Você só pensa em você, não é? C. – Não. Só penso em você. Clara ri e se levanta para ir à cozinha.”<sup>125</sup>

3) “Clara joga os braços pra baixo e estala os dedos como no começo de West Side Story, imitando os Jets. Miguel ri. / M. – Ta bom.”<sup>126</sup>

4) “Sentam-se na mesa. Ela *alegre*, ele *contrafeito*.” É dada a notícia sobre o cancelamento do cinema. “C. (*de rosto fechado*) -- *Outra vez!*” (...) “C. – Eles tinham que chegar no meio do jantar. *Hmm!* (Se levanta, *furiosa*, e sai.)”<sup>127</sup>

A interação entre os dois é muito parecida com o que vemos em (#2), Clara continua viva e jovial, talvez até mais do que na versão anterior, já que há a novidade de utilização de uma interjeição para sua expressão, além de ser “alegre” e ter o rosto “fechado” quando se

---

<sup>123</sup> Roteiro versão (#2) p.8

<sup>124</sup> Roteiro versão (#3), p. 4

<sup>125</sup> Roteiro versão (#3), p. 4

<sup>126</sup> Roteiro versão (#3), p. 4

<sup>127</sup> Roteiro versão (#3), p. 5

desagrada. Não vemos mais o *flashback* da rubrica que define melhor a relação dos dois, esta limita-se a descrever a ação dos atores em cena.

#### **Versão (#4)**

1) Miguel chega em casa e simplesmente abaixa-se para beijar a filha, então a empregada a leva. Ele levanta, beija Clara e joga-se no sofá. Quando Miguel conta para Clara que saiu do partido ela critica dizendo que não participa de sua vida.<sup>128</sup>

2) “Clara – Você fica tão pouco em casa que a gente teria mais assunto falando da tua vida lá fora do que da nossa./ Miguel – Você está com ciúmes? / Clara – Um pouco. / Miguel ri e diz *irônico*, mas *carinhoso*: Você só quer saber de você, não é? / Clara de repente *fica mais séria*, e responde: Não, de você”.<sup>129</sup>

3) Clara o chama para ir ao cinema: “joga o braço direito pra baixo e estala os dedos, imitando os Jets. Miguel ri.”<sup>130</sup>

4) “Clara fica *decepcionada e amarra a cara*.” e “Clara *dá de ombros*. Os dois continuam a comer em silêncio.”<sup>131</sup>

A versão (#4) reduz drasticamente a vivacidade dos atores, já não vemos os pulos, abraços e beijos por parte de Clara que se fazem presentes em (#2) e (#3). Vemos agora mais seriedade, sem brincadeiras. Quando Miguel fala sobre os ciúmes, ela fica séria, diferente das outras versões, onde ela ri parecendo ser mais descontraída. Após descobrir que não irão ao cinema, Clara torna-se distante, em sua indiferença ela “dá de ombros”, como vemos no excerto selecionado número 4 desta versão de roteiro. Nas anteriores ela ficava furiosa, aqui se contenta em ficar decepcionada e amarrar a cara.

O trecho onde Clara convida Miguel para ir ao cinema não está presente. No lugar desta fala ela diz que ele terá uma surpresa após o jantar, em seguida aparece usando um vestido e Miguel diz que não poderão ir ao cinema. O trecho: “Cla. – Vamos ao cinema hoje. Aqui ao lado estão dando de novo *West Side Story* (grifo do autor).” estava em (#4), na folha 10, mas fica fora do filme e de (#4A), onde é substituído por: “Vou me vestir antes do jantar que a Regina pediu para a gente chegar cedo. Tenho uma surpresa para você.

O mesmo se passa no final da sequência. Em (#4) Clara informa que o jantar está na

---

<sup>128</sup> Roteiro versão (#4), p. 9

<sup>129</sup> Roteiro versão (#4), p. 9-10

<sup>130</sup> Roteiro versão (#4), p. 10

<sup>131</sup> Roteiro versão (#4), p. 11

mesa, os dois sentam-se, um em cada ponta e ela ainda está alegre. Só então Miguel informa que o casal não sairá mais tarde. A rubrica é alterada em (#4A) para “Clara amarra a cara. A empregada entra e avisa./ Emp. O jantar está servido./ Os dois se dirigem para a mesa, sentam e comem em silêncio.” Ou seja, a conversa nesta versão não se passa mais na mesa, mas próximo ao telefone da casa. No filme isto é mantido, com a diferença de que a presença da empregada é excluída, assim como em outras oportunidades, eliminando um personagem que talvez, na visão do roteirista ou da equipe de filmagem, seria desnecessário.

### **Filme**

O filme segue o que está em (#4) com algumas modificações, além do complemento da conversa do casal dar-se em um tom um tanto monótono e monocórdio entre eles. Não existe indicação em nenhum dos roteiros sobre este aspecto. A relação parece ser distante o tempo todo. A chegada de Miguel se resume a um beijo no rosto de Clara e a caminharem juntos até a sala com os braços de Miguel enlaçados na cintura de Clara. Os pulos e demais demonstrações emotivas que foram reduzidos em (#4) aqui inexistem.

A relação é tão fria que chega a passar a impressão de que algum trecho da conversa onde o convite fora realizado foi cortado, mesmo que os roteiros certifiquem o contrário. Pode-se perceber a decepção no rosto de Clara, mas o tom de voz não muda muito em relação ao anterior à notícia que a desagrada.

Além das diferenças acima expostas há alguns tópicos interessantes e que devem ser citados. Na versão (#2), folha 10, após o jantar Miguel volta à sala e fica lendo os jornais, a rubrica informa que a situação política estava tensa. Parece ser referente a alguma notícia que Miguel estava lendo. Qual era essa situação? Diegeticamente é provável que seja sobre o fato de Miguel ter trocado de partido, já que Clara informa que os jornais ligaram para sua casa o dia todo. Porém pode ser algum código interno revelando sobre a situação política do cenário brasileiro, já que os roteiros foram elaborados durante, e sobre, o golpe militar de 1964, ou mesmo sobre fatos anteriores, como a renúncia de Jânio Quadros ou as crises políticas em que esteve afundado o governo de João Goulart.

Na versão (#3) Clara, que ainda não perdeu sua expressividade, como pode ser observado nos trechos selecionados acima, ganha uma aparência mais despolitizada, egoísta e preconceituosa, conforme pode ser verificado abaixo (grifos nossos): “Mas eu me casei com você, não me casei com a política. (Ela fala “política” como se fosse o nome de alguém.)

*Estou pouco me lixando para os metalúrgicos, os deputados, por tudo isto. (...) Você só dá bola para esses chatos. Tudo de terno marrom e amarrotado.*”<sup>132</sup> O ambiente burguês em que o casal vive é realmente de muito luxo e requinte, de alguém de classe alta. Um personagem desse estrato que toma tal posição de forma explícita e até caricatural pode representar uma crítica de forma irônica a burguesia nacional, o que foi retirado na versão seguinte e no filme. Quase todas as características de Clara serão retiradas, “esvaziando-a” de certa forma, mas a crítica à política continua.

Na versão (#4), que é a mais próxima ao filme, ainda há espaços que não haviam sido preenchidos. Quando Miguel chega em casa, no filme, conversa com a filha, pergunta como ela está e se brincou muito durante o dia, em seguida dá ordem à empregada para levá-la. Nesta versão é Clara que ordena à empregada para levar a criança à cama. Como observado, a relação de Clara com a filha inexistente no filme, e o pouco que sobrara das últimas versões foi excluído quando esta fala foi eliminada.

Após conversar com a esposa Miguel senta-se no sofá, a rubrica do roteiro (#4) informa que “o barulho das ondas e dos carros chega amortecido pela distância”<sup>133</sup>, já no filme isto é abandonado e trocado por silêncio, eliminando ainda mais a possibilidade de despertar no público algum sentimento de empatia. Outro trecho eliminado é de quando o telefone toca, Miguel “deixa que atendam na cozinha. O telefone pra de tocar. Entra uma empregada./ Emp. - É para o senhor.”<sup>134</sup> Parece que a intenção da equipe na filmagem foi o de eliminar alguns personagens secundários, talvez por questão econômica ou de gerenciamento do tempo, esta ação que seria executada pela empregada é feita por Miguel, que atende o telefone.

Na versão (#1) há algo que parece ter sido mantido nas demais e posto nesta sequência como um elo. Clara diz nestas que faz tempo que não sai com Miguel, já na primeira versão, página 1, a rubrica diz que Eva e Fernando saiam todo dia, ou pelo menos, cumpriam tal ritual: “[...] fossem em seguida cumprir o ritual: aperitivo, teatro, ceia, ou então jantar e cinema”. Também há uma falha de Fernando, que assim como Miguel, tem compromisso de trabalho e não pode sair com Eva no dia em questão, porém Eva é compreensiva com a situação, diferente de Clara, que se entristece e se afasta do esposo com frieza, já que não fala mais com ele, nem ao menos olha nos olhos enquanto jantam, no filme. Eis o trecho: “Não

---

<sup>132</sup> Roteiro versão (#3), p. 5.

<sup>133</sup> Roteiro versão (#4), p. 10.

<sup>134</sup> Roteiro versão (#4), p. 10.

vamos poder sair hoje, nem amanhã... / Eva fixou-o por um momento e acrescentou, calma: Eu te espero. Depois de amanhã. Se puder antes você telefona, tá bom.”<sup>135</sup>

### 3.6. Apartamento de Miguel – Interior, noite

Miguel se reúne com os líderes sindicais Honório, Paulo e Luiz, onde tenta justificar sua saída do PR, porém aparentam desconfiança quanto ao PN, criticam um pouco a ideia, e no fim são convencidos por Miguel quando este diz que nessa situação será mais fácil que o projeto de lei que favorecerá a classe operária seja aprovado.

No roteiro (#2) a rubrica inicia essa sequência com a seguinte descrição (grifo nosso): “O pessoal do sindicato eram uns cinco. Estavam sentados todos em volta do sofá. Miguel no centro e Honório, o líder deles em frente. Vestiam terno e gravata, um ou dois mais abastados os outros de *ternos modestos*, de linho claro, *um pouco antiquados*, *um pouco amarrotados*.”<sup>136</sup>

Os termos grifados denotam a simplicidade dos sindicalistas, além de uma hierarquia, já que “um ou dois mais abastados” usavam terno e gravata e se diferenciavam dos demais. Esta simplicidade também é revelada na linguagem que eles utilizam. Quando dá voz aos sindicalistas o roteiro emprega em demasia pronomes de tratamento que denotam inferioridade, como “Senhor” e “Doutor”, e expressões coloquiais, como verbos mal conjugados, como “eles vinha”, “tou” (no lugar de estou), “a mais dizer que o senhor” e “a gente foi prá s fábricas”<sup>137</sup>. Na fala este tratamento é distribuído por igual entre os sindicalistas, todos usam estas expressões, mesmo Honório, que parece ser um dos que usam “terno e gravata” conforme a indicação da rubrica, vejamos a fala inicial de Honório (grifo nosso): “*Doutor, no senhor nós temos confiança, neles é que não. O senhor entende, não é?*”<sup>138</sup>

O único sindicalista que tem nome é Honório, os demais são “pelegos”, mesmo que não fique claro que os quatro demais que recebam esta denominação. Apesar de serem também submissos há um que a rubrica define da seguinte forma (grifo nosso): “Um dos pelegos, que tinha um *ar mais exaltado interrompeu agressivo*”<sup>139</sup> Este inicia sua fala da mesma forma tratando Miguel por “Senhor”. Sua atribuição de exaltação e agressividade são

---

<sup>135</sup> Roteiro versão (#1), p. 2.

<sup>136</sup> Roteiro versão (#2), p. 10.

<sup>137</sup> Confirmar roteiro versão (#2), pp. 11-15.

<sup>138</sup> Roteiro versão (#2), p. 11.

<sup>139</sup> Roteiro versão (#2), p. 11

transpostas à fala, e limitam-se a isso, por esta ser um questionamento sobre a decisão de Miguel.

Após Miguel responder duramente, o mesmo “pelego” explana seu ponto de vista mais detalhadamente, porém de forma ainda mais submissa, conforme os seguintes trechos presentes na folha 12 deste roteiro (grifos nossos): “[...] *a mais de dizer* que *o senhor* estava ao lado da gente, que o partido *do senhor* era um partido que estava ao lado da gente, nós dissemos que *o senhor* ia conseguir as coisas [...]”, “Sem estas coisas *doutor* não se está aguentando mais. Não vou ensinar *pro senhor* como é que é a vida, só que *o senhor* mora aqui *doutor*, e bem merece e que Deus lhe conserve em saúde e felicidade por muito tempo.” “*Foi êles* é que votaram *no senhor* e *tão esperando*. Eu sei que *o senhor* sabe *doutor* como é a vida da gente e *desculpe* eu ter falado tanto.” Nestes curtos trechos de texto as palavras “Senhor” e “Doutor” são utilizadas sete e três vezes respectivamente, além das demais expressões coloquiais grifadas. Por que Dahl pincelou estes sindicalistas de forma tão humilde? E por que estas características não foram mantidas nas versões anteriores? Acreditamos que na visão do jovem roteirista seria necessário deixar mais claro no filme a forte divisão de classes no Brasil, onde mesmo um representante dos operários, os sindicalistas, não se sentem à vontade falando com alguém da burguesia. Também o Miguel da versão (#2) é mais confiante, parece saber mais sua posição no jogo político. Os sindicalistas submissos e acanhados ressaltam esta característica no protagonista, o colocando num patamar superior a estes outros personagens, e em algum tipo de hierarquia que poderia ter sido melhor elaborada nesta versão. Nas demais provavelmente Dahl resolveu eliminar o exagero para adequar-se mais à realidade. Afinal, os sindicalistas parecem ser amigos de Miguel há um bom tempo, já que em diversos trechos dos roteiros Miguel diz que está com este grupo há anos.

Na folha 30 deste roteiro, (#2), Miguel quer tratar Conrado por “Senhor”, ao que este responde que “estão em intimidade” e que pode ser chamado por “você”. Miguel não age assim com os sindicalistas, como pudemos perceber. Também é Miguel quem se encontra em uma situação de inferioridade quando encontra-se com Conrado, já que irá praticamente implorar para ser aceito em seu partido.

Outro fato interessante é que o termo pelego é utilizado para definir estes sindicalistas, sendo que nas demais somente é utilizado para definir o agitador da assembleia final.

Boris Fausto<sup>140</sup> afirma que o termo “pelego” no sindicalismo brasileiro surge durante o

---

<sup>140</sup> FAUSTO, Boris. **História do Brasil**. 13. ed., São Paulo: Editora Universidade de São Paulo, 2009, pp. 173-

Estado Novo (1937-1945), de Getúlio Vargas. A expressão deriva de uma cobertura de pano ou couro que é colocado sob a cela de um animal de montaria para amortecer o choque produzido pelo movimento do animal no corpo do cavaleiro. A ideia de amortecer o impacto entre o governo e os trabalhadores se mostrou bastante adequada. A Carta de 1937, inspirada na *Carta del Lavoro* vigente na Itália fascista, readota o princípio da unidade sindical, que na verdade nunca saíra da prática desde a década de 1930, e proíbe as greves, centralizando o poder dos sindicatos no Estado. Em 1940 é criado um imposto sindical, que se referia a uma contribuição anual obrigatória correspondente a um dia de trabalho, que deveria ser paga por todo empregado, sindicalizado ou não. Este imposto garantia a sobrevivência dos sindicatos e verbas para o governo financiar ministérios e campanhas eleitorais. O “pelego”, como dirigente sindical, age então mais pelos próprios interesses e os do Estado, amortecendo os atritos entre este e os empregados.

Em (#2) os líderes sindicais que se reúnem na casa de Miguel não parecem se enquadrar nessa categoria, já que não estão vinculados com o governo, somente com este deputado, que ajudaram a eleger enquanto era de um partido opositor. Talvez Dahl os tenha denominado dessa forma por desconhecimento do termo quando escreveu esta versão.

Na versão (#3) a rubrica indica a sequência da seguinte forma: “Na sala. Miguel e 3 sindicalistas (Honório, Luís e Paulo). Ternos modestos, de linho claro, um pouco antiquados, um pouco amarrotados. Honório, presidente do sindicato, se sente à vontade, mas os outros dois estão um pouco intimidados.”<sup>141</sup> Agora vemos três sindicalistas, e todos com nome, apesar de que estes foram datilografados e incluídos após a redação do parágrafo, indicados por uma linha a caneta. A diferenciação pela roupa não existe mais, eliminando a hierarquia entre eles, e os outros dois não são inferiores, somente sentem-se menos a vontade do que Honório. Mas durante o filme percebemos que é este personagem que tem mais intimidade com Miguel, sendo ele quem o busca em casa para participar da assembleia dos trabalhadores e é com Honório que Miguel conversa quando estão na mesa desta assembleia. Honório não é nada submisso, diferente de (#2). Ele e os outros sindicalistas (Paulo e Luís) falam com Miguel em tom de igualdade, sem os pronomes de tratamento lá usados que os inferiorizam hierarquicamente, nem as expressões coloquiais.

Porém a descrição de forma pejorativa sobre a vestimenta se mantém, como já mostrado anteriormente, esta extrapola a rubrica, entrando nos diálogos do filme através da

---

174

<sup>141</sup> Roteiro versão (#3), p. 5.

fala de Clara ainda no jantar do casal (Você só dá bola para *esses chatos*. Tudo de *terno marrom e amarrotado*.”<sup>142</sup>, grifos nossos).

Clara, que não estava presente nesta sequência da versão anterior, aparece agora para atender a porta quando o personagem Argemiro chega no meio da conversa entre Miguel e os sindicalistas, função que deveria ser da empregada que “foi dormir”<sup>143</sup>. Ela se mantém na sequência até o final e novamente com um ar despolitizado, como vemos nos seguinte trecho: “Clara retribui com um aceno de cabeça, rindo, muito simpática, entre encabulada e divertida e começa o ritual da dona de casa eficiente, servindo mais whisky, mais salgadinhos, esvaziando os cinzeiros, afofando as almofadas, em silêncio, enquanto Miguel conversa com o visitante.”<sup>144</sup>

A orientação pincela Clara de forma submissa neste trecho, uma dona de casa alienada, que está ali para servir de forma eficiente seu esposo e os convidados. Porém isto não se reforça, o roteiro não dá continuidade a esta característica, aplicando mais no caráter egoísta e despolitizado da personagem. Este trecho parece um pouco deslocado, tanto que foi cortado dos próximos roteiros.

Outro trecho onde vemos este caráter nela é após o longo debate entre Miguel e os sindicalistas sobre política e as chances de se realizar alguma mudança: “ (Que até então estava sentada, ouvindo, atenta, mas chatiadíssima.) – É. Mas só se acabar tudo, para se fazer tudo de novo.”<sup>145</sup> Miguel fica irritado com o comentário da esposa, que parece viver dentro de um castelo, falta somente a esta personagem sugerir para Argemiro que ele coma brioche se lhe faltar pão, quando este reclama a Miguel da miséria e das dificuldades pelas quais passam sua família.

O personagem que bate à porta de Miguel para pedir emprego, Argemiro, é submisso tanto quanto os sindicalistas na versão anterior. Nos oito linhas em que este expõe seus argumentos para conseguir um emprego com Miguel os pronomes de tratamento Doutor ou Senhor são empregados sete vezes.

O transparecer da submissão dos líderes sindicais desaparece, mas não sobre os demais trabalhadores. Tanto que, apesar de Argemiro não estar presente em nenhuma outra versão, os operários na assembleia também não são ativos ou participativos, com a exceção do

---

<sup>142</sup> Roteiro versão (#3), p. 5.

<sup>143</sup> Roteiro versão (#3), p. 5.

<sup>144</sup> Roteiro versão (#3), p. 6.

<sup>145</sup> Roteiro versão (#3), p. 7.

personagem denominado pelego, que faz várias intervenções na fala de Miguel.

Algumas falas do(s) sindicalista(s) denominado(s) pelego(s) deste trecho da versão (#2) foram aqui transferidas para Paulo e para Argemiro. Deixamos a dúvida do plural pois, como dito, não fica claro se só um ou mais são pelegos.

Quando Argemiro ganha voz no roteiro, na folha 6, sua fala é precedida pela denominação “Homem”, e depois por H, diferente dos demais, que tem seu nome quando falam.

Ao abrir a porta para Argemiro, novamente Clara se mostra despolitizada, como nas outras oportunidades que teve de se expressar. “(Para Miguel, irônica) Tem um amigo teu que quer falar com você.”<sup>146</sup>

E ao despedir-se dele Miguel é arrogante com Argemiro, pois não o deixa ao menos se despedir dos demais e deseja “livrar-se” dele rapidamente, porém não age dessa forma com mais ninguém nas outras versões, tampouco novamente nesta. Outro trecho que parece estar deslocado e que foi excluído nos próximos roteiros: “Argemiro se vira para se despedir dos outros com a cabeça, mas Miguel o encaminha para a porta, para se ver livre dele depressa e voltar para o grupo.”<sup>147</sup>

Sobre o conteúdo da conversa com os sindicalistas, há um trecho onde Miguel comenta a importância, e a quase certeza por conta disso, de que seu projeto de lei seja aprovado: “Se eles tiverem um mínimo de inteligência e coragem, eles vão fazer o que está se fazendo no mundo inteiro.”<sup>148</sup> Assim como na versão (#2) Miguel diz que o país está atrasado perante o mundo e precisa se atualizar, aqui ele afirma que é necessário inteligência e coragem para fazer isso. Seu argumento evoca a ideia de que uma reforma pode conter uma revolução. E novamente o sindicato não promete apoio imediato, mas somente se o projeto de Miguel for aprovado.

Na versão (#4) os sindicalistas, que continuam na mesma quantidade e denominação que na (#3), não são submissos. Porém perdem muito espaço em relação à (#2), o que já acontecera também na (#3). A única fala de Paulo é feita quando este intervém, de acordo com a rubrica, “agressivo mas contido”, ocupando o lugar do pelego anteriormente, e nesta fala utiliza a palavra “Senhor” duas vezes, quando se dirige a Miguel. Luís não diz nada.

Clara, que não aparece em (#2) e auxilia aos presentes e depois acompanha o diálogo

---

<sup>146</sup> Roteiro versão (#3), p. 5.

<sup>147</sup> Roteiro versão (#3), p. 6.

<sup>148</sup> Roteiro versão (#3), p. 7.

em (#3), volta a aparecer nesta versão no seguinte trecho: “Nêste momento Clara entra e todos se levantam. Honório é o primeiro a cumprimentá-la. Clara responde com um sorriso, e se aproxima do grupo, estendendo a mão a Honório. (...) Clara se encaminha ao bar e Honório toma a palavra. O clima tornou-se menos tenso com a aparição de Clara.”<sup>149</sup> O trecho parece ter a função de apresentar os dois sindicalistas, que perderam muito espaço até esta versão, e descontraír o diálogo entre Miguel, que começara a partir para o ataque, e os demais. Esta cena não foi para o filme, assim como a participação de Clara nesta sequência. Após a continuidade do diálogo a rubrica dá a seguinte informação: “Clara entra com uma bandeja com um balde de gelo, uma garrafa de cristal com uísque e copos.”<sup>150</sup> Esta cena não é cortada do filme, mas, para evitar a presença de Clara, é a empregada quem realiza esta função, sem dizer nenhuma palavra.

O final desta sequência também foi alterado no filme. A rubrica indicava: “Despedem-se. Miguel os acompanha até o elevador. Senta-se numa poltrona e deixa-se ficar só e em silêncio.”<sup>151</sup> No filme Miguel os acompanha pela sala de seu apartamento, onde a cena se encerra.

A questão sindical retornará ao filme em outras ocasiões, e será crucial para o desfecho na assembleia dos operários. Acreditamos que seja necessária a exposição do contexto histórico para deixar mais esclarecidas as relações sindicalistas no Brasil, no período que o filme.

Com o fim do Estado Novo de Getúlio Vargas (1937-45), os sindicatos continuam sob forte controle no governo Dutra (1946-51). Os comunistas podiam então agir oficialmente e tentavam dar ímpeto às greves no início deste governo. Porém, enquanto a constituição era ainda elaborada, Dutra baixa um decreto, em março de 1946, que proíbe a greve nos setores de “atividades essenciais”, o que abrangia quase todos os ramos.<sup>152</sup> Vargas (1951-54) volta ao poder, por vias democráticas, e continua visando o trabalhador urbano como fonte de sustentação para seu governo. Porém, agora com os comunistas, os sindicatos fogem de seu antigo controle que se dava pelas vias do Partido Trabalhista Brasileiro (PTB), seu partido de base, e pelos “pelegos” sindicais, cujo termo já foi trabalhado anteriormente. A “greve dos 300 mil”, em 1953, representou uma derrota para o Getulismo em São Paulo.<sup>153</sup> O peleguismo

---

<sup>149</sup> Roteiro versão (#4), pp. 12-13.

<sup>150</sup> Roteiro versão (#4), p. 13.

<sup>151</sup> Roteiro versão (#4), p. 15.

<sup>152</sup> FAUSTO, Boris. **História do Brasil**. 13. ed., São Paulo: Editora Universidade de São Paulo, 2009, 401-402

<sup>153</sup> *Ibid.*, pp. 412-413.

perdia força política. No governo Juscelino Kubitschek (1956-61), grupos comunistas envolvidos com os sindicatos criam estruturas paralelas, dada a dificuldade de se articular o movimento dos trabalhadores na apertada estrutura oficial. Surgem o Pacto de Unidade Intersindical (PUI), em 1955, em São Paulo e o Pacto de Unidade de Ação (PUA), no Rio de Janeiro, que abriria caminho para o Comando Geral dos Trabalhadores (CGT), em 1962. Novamente, em greves agora organizadas por estes grupos, os pelegos se postam ao lado do Estado, contra tais manifestações.<sup>154</sup>

Jânio Quadros (1961) chega ao poder com apoio da direita, principalmente do partido da União Democrática Nacional (UDN) e com a propaganda de realizar uma reforma contra a corrupção no Governo Federal. Mas ao iniciar seu mandato, contraditoriamente, começa a flertar com a esquerda e a se preocupar com medidas não tão significantes como a reestruturação da dívida externa com o FMI, renunciando pouco tempo após assumir o cargo, em agosto do mesmo ano<sup>155</sup>.

João Goulart (1961-64) apoiou-se extensivamente no sindicalismo e nas esquerdas para tentar realizar suas reformas de base, já que não conseguia apoio em quase nenhum outro setor da sociedade. Desde quando era ministro do trabalho, no governo Vargas, sempre teve relações próximas aos sindicatos, porém, quando voltou-se para a esquerda em geral, segundo Skidmore, viu que ela não tinha unidade.

O Partido Comunista Brasileiro (PCB), da linha de Moscou, com sua amarga experiência dos tempos do Estado Novo (1937-45), aconselhava cautela. Já o Partido Comunista do Brasil (PC do B), da linha de Pequim, pedia medidas radicais, mas o número dos seus militantes era pequeno. Duas figuras políticas nacionais também pediam ações radicais: o governador Miguel Arraes, de Pernambuco, que defendia uma política direta, embora paciente, de redistribuição drástica da renda e da riqueza, especialmente da terra; e Leonel Brizola, cunhado de Goulart e deputado federal pelo PTB da Guanabara, eleito em 1962 com uma votação recorde.<sup>156</sup>

Seu projeto de reforma de base fracassa, a crise econômica e política fica insustentável e o golpe militar em 1964 o depõe. Castelo Branco (1964-67) assume o poder com apoio de vários setores da sociedade civil, que esperavam um rápido retorno à democracia. Neste período os sindicatos terão seus poderes reduzidos ou aniquilados.

O primeiro Ato Institucional fortaleceu o poder do presidente às custas do Congresso. Em nenhuma outra área estava o novo governo mais ansioso para demonstrar seus poderes do que na da política trabalhista. O governo Castelo Branco estava

---

<sup>154</sup> FAUSTO, Boris. **História do Brasil**. 13. ed., São Paulo: Editora Universidade de São Paulo, 2009, pp. 430-431.

<sup>155</sup> SKIDMORE, Thomas. **Brasil: de Castelo a Tancredo**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988, pp. 28-29.

<sup>156</sup> *Ibid.*, 41-42.

firmemente determinado a assumir o controle dos salários. E começou com uma vassourada nos líderes sindicais. Durante os dois primeiros meses de expurgos o governo afastou de seus cargos conhecidos dirigentes trabalhistas (...) e suspendeu seus direitos políticos; alguns foram até julgados por acusações de subversão. Mesmo depois de expirado o prazo que tinha para realizar expurgos, o governo usou os poderes normais que lhe dava a lei trabalhista para intervir nos sindicatos e afastar seus líderes. Um total de 428 sindicatos havia sofrido intervenção até o final de 1965, inclusive muitos dos grandes sindicatos industriais.<sup>157</sup>

Sem oposição nos sindicatos, o governo passou a adotar uma política salarial rígida para conter gastos e tentar controlar a alta inflação e a dívida pública. A ditadura militar duraria até 1985. Porém, é em 1968 que há um endurecimento do regime, com a promulgação do Ato Institucional número 5 (AI-5).

### **3.7. Câmara dos Deputados, plenário – Interior, dia**

Ferreira discursa criticando o envio de tropas para um país vizinho. No plenário, quase vazio, em meio aos demais deputados e sem prestar atenção ao discurso, Miguel e Augusto conversam sobre as possibilidades de o projeto de lei dos sindicalistas ser aprovado. Augusto é receptivo e gosta da ideia de este ser apresentado pelo PN e não pelo PR, porém diz que serão necessários alguns ajustes no texto para que isso se concretize, e em troca pede a Miguel que ajude a aprovar uma lei referente a aluguéis. Miguel é contrário por acreditar que esta deixa os inquilinos sem nenhuma garantia.

Esta e a próxima sequência não estão presentes na versão (#2). Entre a conversa com os sindicalistas e a do almoço com a cúpula do partido da situação há um pequeno trecho onde a rubrica mostra a forma como Miguel foi recebido no novo partido, de braços abertos, e sobre suas pretensões. Revela seus planos de realizar uma “jogada política magistral fazendo o partido do Governo aprovar um antigo projeto apresentado pelo PSR, sob sua influência, atendendo às reivindicações dos Metalúrgicos”<sup>158</sup> resumindo brevemente a conversa entre Miguel e Augusto nesta sequência, com a exceção da troca proposta por Augusto sobre a lei dos aluguéis. Também é a primeira vez que a lei aparece nesta versão, nas demais ela é posta por Miguel aos sindicalistas em seu apartamento como um dos fatores que devem ser levados em conta sobre sua decisão de mudar de partido.

A rubrica informa que a intenção de Miguel seria consolidar sua posição no partido novo, ganhar a confiança dos metalúrgicos e provar ao seu antigo partido que seus métodos

---

<sup>157</sup> SKIDMORE, Thomas. **Brasil: de Castelo a Tancredo**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988, p. 80.

<sup>158</sup> Roteiro versão (#2), p. 16.

estavam corretos quando após a aprovação de sua lei. “Todas suas maquinações e transigências iam nesse sentido. Miguel esperava.”<sup>159</sup> Novamente vemos nesta rubrica um personagem muito mais paciente, confiante e estrategista do que o das próximas versões.

Na versão (#2) esta sequência apresenta uma fala breve de Ferreira, onde este comenta a imoralidade, a seu ver, da decisão do governo de aceitar um empréstimo, de uma fonte não revelada, por oferecer apoio a uma atitude criminosa, também não revelada. Esta decisão chocaria todo o cidadão consciente, porém isto é escrito a caneta, sobre “brasileiro”<sup>160</sup> consciente. No fim da sequência, quando a fala é devolvida a Ferreira, ele diz novamente brasileiro, sendo que desta vez o roteirista não se importou com tal alteração. Identificamos nesta ação mais um rastro da decisão, já apontada anteriormente, de se ocultar ao máximo as indicações geográficas que pudessem localizar o filme no Brasil, caminhando para uma alegoria, esta província de um país não denominado.

Sobre a lei dos alugueis Miguel explicita sua posição, dizendo que esta é revoltante, o que é mantido em (#4), porém eliminado do filme, com a supressão das seguintes falas: “Mig. [...] Como está pode ser considerada revoltante. / Aug. – Nem tanto, aliás não é nada revoltante. Você tem que largar esta passionalidade, tentar ser realista.”<sup>161</sup> Dessa forma Miguel perde um pouco de seu posicionamento, ficando mais claro que ele é suscetível ao que Augusto pensa sobre a política. O personagem que na versão (#2) estava com todos os planos calculados sobre sua lei referente aos metalúrgicos, mal pode expressar sua opinião contrária à lei dos alugueis no filme.

Na versão (#4) Ferreira informa em seu discurso qual é a atitude criminosa, a permissão pelo presidente do envio de tropas apoiando a intervenção no país vizinho. Em 28 de junho de 1966 ocorre um golpe militar na Argentina, depondo o presidente Arturo Illia, se este roteiro foi escrito após esta data, o que é muito provável, a inclusão deste fato pode ser uma referência ao que ocorria neste país vizinho ao Brasil.

A versão (#4) também apresenta um diálogo mais longo para esta sequência. Miguel e Augusto debatem mais sobre os desdobramentos políticos que poderiam ter para Miguel e o partido da situação se o projeto fosse aprovado por eles.

---

<sup>159</sup> Roteiro versão (#2), p. 16.

<sup>160</sup> Roteiro versão (#3), p. 8.

<sup>161</sup> Roteiro versão (#4), p. 17.

### 3.8. Câmara dos Deputados, bar – Interior, dia

Enquanto tomam um café Augusto diz a Miguel que é preciso ceder em alguns pontos para ganhar em outros e que sua lei e a dos aluguéis poderiam ser mescladas e usadas a seu favor. Miguel concorda, um pouco contrafeito.

Na versão (#3), pela segunda vez, Argemiro vai ao encontro de Miguel, nesta sequência. Miguel fica constrangido por não ter cumprido sua promessa de empregá-lo e Augusto o envia para falar com um amigo no IPASE, que era o então Instituto de Previdência e Assistência dos Servidores do Estado, criado pelo Decreto-Lei nº 288, de 23 de fevereiro de 1938, ainda no governo de Getúlio Vargas. Além de ser outra referência ao contexto brasileiro, também vemos neste trecho o patriarcalismo de Augusto, que usa sua influência no funcionalismo estatal como cabide de emprego. No texto de Dahl o PDN é a situação há muito tempo no governo, representando as antigas oligarquias brasileiras dominantes.

Para Teresa Sales o sistema coronelista de poder no Brasil mantém um compromisso entre o poder público e o poder local, que persiste à custa de favores na forma de dádivas concedidas aos cidadãos que ainda não tiveram acesso à cidadania, e dela são privados com a intenção da manutenção deste sistema.

Se antes esse poder estava assentado no domínio territorial, agora esse domínio territorial estava submisso às concessões de favores por parte da recém-instaurada República. A obtenção dos favores, por sua vez, reforçava os mecanismos da cidadania concedida, na medida em que era a subjugação de amplos contingentes de população e voto o que assegurava aos coronéis aqueles favores. A subjugação que estava na base dessa cidadania concedida, por sua vez, era herança de uma cultura política que vinha do tempo de seu monopólio do mando.<sup>162</sup>

A lei em favor dos sindicalistas, que poderia alterar as estruturas da sociedade brasileira, não será aprovada, como veremos mais à frente. A cidadania que poderia ser oferecida pelo menos a essa grande parcela da população será novamente negada, mas Augusto não se mostra um tirano quando Argemiro lhe pede um favor pessoalmente, concedendo um emprego dentro da máquina do poder que ele e seu partido controlam desde muito tempo. O que também ajuda a explicar a manutenção no poder deste partido.

A ideia de um político assistencialista e de um povo submisso e sem outros recursos a não ser se submeter a um indivíduo mais poderoso também já foi tratada em outros filmes. Miguel faz uma crítica mas se vê acuado pela má impressão que deixa nos sindicalistas, contorna a situação dizendo que quer aprovar sua lei para que haja trabalho digno de verdade

---

<sup>162</sup> SALES, Teresa. Raízes da Desigualdade Social Na Cultura Política Brasileira. In: Revista Brasileira de Ciências Sociais, São Paulo, n.25, 1994, p.32.

e o povo não precise mendigar por lugares na sociedade produtiva. Neste sentido identificamos um diálogo com a forma como Paulo trata o povo a certo ponto do filme *Terra em Transe*, quando descontente com essa característica, humilha publicamente um cidadão que se aproxima de um político.

Porém com a eliminação do personagem Argemiro das versões seguintes e do filme o roteirista abandona o trabalho sobre esta característica, que não é transferida para nenhum outro personagem. Esta característica da sociedade brasileira não se tratava de um tabu, a ponto de representar alguma decisão de Dahl para tentar evitar problemas com a censura. Talvez ele acreditasse ser necessário maior tempo de exposição no filme para dissertar melhor sobre este coronelismo e nos momentos decisivos, optou por um maior aprofundamento nos demais temas que estamos analisando, que foram definitivamente à versão filmada.

### **3.9. Museu de Arte Moderna, restaurante – Interior, dia**

Almoço entre Augusto, Virgílio e Péricles. Estão presentes também um político do PN chamado César, e um jurista que todos chamam de Professor. Conversam sobre uma carta que está em poder de Conrado Frota, presidente do oposicionista Partido do Povo (PP). Esta supostamente comprova o envolvimento de políticos da cúpula do PN, principalmente César e seu cunhado, Mello, em um esquema de corrupção sobre vendas de terras.

Debatem a possibilidade de tentar negar os fatos, de sujar a imagem de Conrado com utilização dos jornais que o PN controla, mas aceitam o conselho do Professor sobre enviar Miguel para falar com Conrado, já que os dois têm certa proximidade política, para propor-lhe um acordo no qual este receberia o apoio do PN para sua candidatura a governador da província, acordo que seria desfeito após o desconforto sobre a denúncia ser esquecido.

A principal diferença é que nas versões (#2) e (#3) Miguel participa desta reunião.

A rubrica de (#2) dá-se da seguinte forma: “A cúpula do PDN estava reunida num restaurante de luxo, Miguel presente.”<sup>163</sup> Além de Miguel estar presente o texto não informa quem são os demais políticos, somente Arthur, que parece ser o líder do partido situacionista. Tem seu posto político revelado, “Era um dos senadores convocados e posto em suspeita que falava com tal veemência”<sup>164</sup>. Suas falas parecem ser substituídas pelas de Virgílio na última versão, mas lá não é ele quem está envolvido com corrupção, e sim César. Além da rubrica, o próprio Arthur informa que estava ciente do conteúdo da carta, já no final da discussão: “Não

---

<sup>163</sup> Roteiro versão (#2), p. 16.

<sup>164</sup> Roteiro versão (#2), p. 16.

é preciso. Eu estava com o Mello quando êle assinou a carta. Até o avisei...”<sup>165</sup> Diz isso quando eles questionam a veracidade do documento, dando certeza disto. Em (#4) essa certeza não existe, já que quando Miguel conversa com Frota no estaleiro diz que a carta pode ser falsa. Além da sua veracidade, o conteúdo da carta, e o motivo da denúncia de corrupção é explicitado, trata-se de um “depósito em dólares num banco da Suíça para desapropriar o terreno no preço pretendido pelos herdeiros.”

Miguel, além de presente nesta reunião, é muito participativo em (#2). O que podemos perceber nos seguintes trechos da rubrica: “Miguel decidiu intervir. Já estavam se perdendo na euforia.”<sup>166</sup> e “Miguel meteu-se de novo”<sup>167</sup>, e no comentário de um dos presentes após sua fala: “É sensata, Miguel, sua observação.”<sup>168</sup> Estas informações revelam certo papel de liderança em Miguel, além de possuir um tom conciliador, já que é ele quem intervém evitando conflito, característica que é suavizada na próxima versão, visto que suas falas não são muito expressivas, e eliminada em (#4).

Quem elogia Miguel é o político descrito pela rubrica da seguinte forma: “Estas palavras partiam de um dos políticos que cuidava também de poesia e de filosofia, sem descuidar seus negócios, nem a política.”<sup>169</sup> A descrição parece muito a do personagem Augusto de (#4), como também a fala deste personagem depois é aplicada a ele. Porém não ele não é denominado nesta versão. Na sauna Miguel encontrou-se com três velhos, e após a reunião com a cúpula do partido de esquerda encontra-se com um membro do novo partido, mas em nenhuma destas é dito que era Augusto ou um senador (cargo político de Augusto nas demais versões). O encontro que se dá no jardim de sua casa também não existe nesta versão.

Na versão (#3) há uma sequência entre o bar da câmara e o almoço, onde um narrador comenta sobre os acontecimentos políticos, entre estes está o fato de o partido situacionista apoiar a lei de segurança no trabalho: “O PDN endossa o projeto socialista da lei de segurança no trabalho. Será influência do jovem deputado Miguel Horta?”<sup>170</sup> Percebemos por esta informação que o projeto de Miguel se torna público, já que está sendo exposto por um jornalista, provavelmente numa transmissão radiofônica, já que a rubrica diz que o narrador possui a “voz” do jornalista. No fim da sequência anterior o senador Augusto chama um

---

<sup>165</sup> Roteiro versão (#2), p. 19.

<sup>166</sup> Roteiro versão (#2), p. 17.

<sup>167</sup> Roteiro versão (#2), p. 18.

<sup>168</sup> Roteiro versão (#2), p. 17.

<sup>169</sup> Roteiro versão (#2), p. 17.

<sup>170</sup> Roteiro versão (#3), p. 10.

jornalista que passa próximo a ele e Miguel para informar que o partido dará apoio à lei do jovem deputado. Fato que em seguida vem a público. Porém na versão (#4) e no filme este projeto não é mencionado, somente o é quando o governador informa a Augusto sobre a impossibilidade deste ser aprovado. Outra função deste narrador é informar sobre a denúncia de Conrado, que afeta todo o partido. Informação que será exposta na próxima versão através das falas dos personagens envolvidos no almoço.

A rubrica é drasticamente reduzida, apenas informando os presentes e que a mesa é planturosa. Já no início da conversa podemos ver novamente uma referência geográfica brasileira que foi eliminada em (#4): “Sabe como é que chamavam o avô dele, em Macéio? Chico Pinico!”<sup>171</sup> Esta frase é dita por Pericles, com o intuito de denegrir a imagem de Frota. Da mesma forma pensam na possibilidade de usar a fama de sua esposa (“não é uma santa”) para reverta o alvo do ataque da carta, o que será mantido em (#4) e deixa a imagem de um partido rasteiro, que joga baixo.

Há também uma afirmação preconceituosa de raça quando Péricles tenta afirmar a inocência de Paulo põe a culpa nos “judeus”: “Ele deve ter se deixado envolver por aqueles judeus”<sup>172</sup> Na versão (#4) a culpa era dos “mulatos”, que são personagens muito mais presentes na sociedade brasileira, e com estigma racial muito maior do que o dos judeus, sendo estes mais criticados na Europa, local onde Dahl viveu por alguns anos, talvez sendo esta uma de suas referências para bode expiatório, ainda mais pelo fato de esta versão ser anterior.

Há uma alteração na presença de Miguel, que além das informações da rubrica da versão (#2) também tem longo espaço para expor seus pontos de vista e liderar o debate sobre o assunto da carta denúncia. Em (#3) sua participação reduz em comparação com a anterior, é limitada a quatro frases curtas, constantes na folha 11: “E se nós telefonássemos para o Senador, em Paris?”, “Lógico”, ao ser questionado por Virgílio se aceita falar com Conrado, “Há sempre um problema de ideologia” e “Por que o professor está rindo?” Na versão (#4) esta última é dita por Augusto.

Nas versões (#2) e (#3) Miguel parece formar uma unidade com os tais velhos, como o roteiro denomina os dirigentes do partido situacionista, pois participa desta reunião de tema importante e particular, já que os envolve em um caso de corrupção que precisa de uma solução para não afetar a campanha política do partido. Apesar disso em (#3) Miguel termina

---

<sup>171</sup> Roteiro versão (#3), p. 10.

<sup>172</sup> Roteiro versão (#3), p. 10.

a conversa na sauna um pouco acuado, não sendo tão bem, nem explicitamente, acolhido pelos tais velhos, tampouco consegue expor seus planos e suas ideias com a facilidade que vemos em (#2).

A versão (#4) é a única que Miguel não está presente na conversa. Há a inclusão de um novo personagem, chamado César, mas que não ocupa o lugar das falas de Miguel, já que ele é um dos principais envolvidos no caso de corrupção, assim como o é nas demais versões. Miguel continua sua trajetória de perder espaço e expressividade no roteiro (#4), parece que para suprir sua falta nesta sequência o roteirista incluiu este novo personagem.

A ideia expressa em (#3) é ampliada, com diálogos maiores. O debate sobre o que fazer com a carta leva da mesma forma à solução de que seria importante que um representante do partido fosse falar com Conrado, Miguel agora é indicado por Augusto, e Virgílio aceita a decisão, porém parece querer também um encontro pessoal com Conrado, o que não vemos nas outras versões: “Aug.: O Miguel talvez fosse melhor, poderia contar com mais boa vontade. / Vir.: Se ele topar, ótimo. Quanto ao Conrado, se poderia logo marcar um encontro, para negociar o acordo.”<sup>173</sup>

No filme é nesta sequência que a música é inserida pela primeira vez. Também é possível ver a paisagem carioca pela janela do restaurante, atrás dos políticos, como o morro do Pão de Açúcar, o mar e uma avenida movimentada. Os garçons servem os presentes, mas o roteiro indica isso somente na rubrica da versão (#4), e não em passagens pontuais onde estes devem ser inseridos na cena.

Em situação parecida à que vemos nesta sequência, na versão (#1) Fernando é enviado pelo líder do grupo ao qual está ligado para fazer uma proposta indecente, a qual ele não pode, ou não quer fazer, pessoalmente ao líder de um jornal da oposição. Neste caso é Tavares, o diretor da agência de publicidade que tem ligações com o governo repressor e autoritário brasileiro e com a elite econômica, que o manda falar com Fernando Cintra. A situação é similar pelo fato de em ambos os casos os dois serem próximos, por ter que ir de encontro com alguém da oposição (jornal “O país” ou Partido do Povo) e por ser uma tarefa importante para o desenrolar da história sendo delegada ao personagem principal. Porém a questão das companhias estrangeiras, que ditam as regras na agência de Fernando e, aparentemente, em todo o país parece ter uma função parecida com a da Associação industrial que vemos nos outros roteiros, a diferença é que o principal afetado pelo grupo nas demais é Miguel, que não

---

<sup>173</sup> Roteiro versão (#4), p. 24.

tem seu projeto aprovado, e não o líder da oposição.

### **3.10. Estaleiro – Exterior – Interior, dia**

Uma comitiva chefiada pelo senador estadunidense O'Finney, pelo Governador da Província e Augusto percorrem um grande estaleiro. Estão presentes membros de partidos da oposição e da situação, além do líder estudantil e de Rodrigues, intelectual católico. Também os acompanham jornalistas e fotógrafos.

Ao percorrer o estaleiro o Governador mostra a obra que ele adjetiva como pujante para o Senador estadunidense. Ao ser questionado, Rodrigues critica o modo como a industrialização é realizada no país, com favorecimento de navios em detrimento de pão. O estudante os interrompe e denuncia a concentração de terras nas mãos dos latifundiários, o controle das eleições e a prisão de estudantes.

Enquanto isso o Governador conversa com Augusto sobre o problema que o partido enfrenta com Conrado e informa que a lei de Miguel não poderá de forma alguma ser aprovada, já que vai contra os interesses da Associação Industrial, que apoia financeiramente o PN, Augusto tenta convencê-lo do contrário, porém logo desiste e aceita sua posição.

Paralelamente Miguel conversa com Conrado, da forma como ficou definido na reunião da cúpula do PN. Quer fazê-lo desistir da denúncia, pois o PN tomaria as providências necessárias, Conrado não aceita e propõe que o PN ofereça o apoio à sua candidatura em troca da carta. Não vemos Miguel aceitando ou negando tal acordo, apenas dizendo ser este imoral. No fim Conrado informa a Miguel que o projeto de lei sobre o sindicato não será aprovado, somente após modificações substanciais e que lhe desagradariam.

No roteiro (#2) a rubrica abre a sequência com a seguinte descrição, que coincide em partes com a da versão (#4): “Sob o sol escaldante, o senador O'Finney, em visita extra oficial pela América Latina, inspecionava juntamente com sua comitiva a ciclópica obra de Matinho. O Governador da província lhe fazia de interlocutor, exibindo as excelências de seu governo. Os líderes do Partido do Povo, alí estavam também. Acompanhavam o Senador por toda parte dando-lhe o que eles mesmos chamavam a face verdadeira dos fatos.”<sup>174</sup> A diferença se dá no fato de a oposição estar representada somente pelo Partido do Povo, e não por demais setores da sociedade, como os estudantes ou o intelectual católico. Pode-se argumentar, porém, que lá estes grupos não são fixados em nenhum partido, e portanto, tampouco são excluídos do PP, sendo possível que pertençam a ele. A função da oposição parece ser a mesma, de ser um

---

<sup>174</sup> Roteiro versão (#2), p. 20.

contraponto à fala oficial do governador, logo mais o texto informa que o senador havia procurado contato com a oposição local por que pretendia lançar uma política mais liberal para a América Latina quando retornasse aos Estados Unidos.

A conversa que o senador estadunidense tem no filme com o governador e os opositores não está presente nesta versão, somente é anunciada pela rubrica, como vemos acima. A crítica que é feita ao país e a denúncia das prisões estudantis não é feita nesta versão. Apesar da entrevista concedida por Dahl a Sganzerla<sup>175</sup>, informar que em 1965 o texto do roteiro ainda tratava da viagem de um jovem a Ouro Preto, o fato destas denúncias não terem sido explicitadas e nem ao menos mencionadas pela rubrica pode indicar que esta versão de roteiro, a (#2), foi produzida antes de 1964, ou talvez antes que a repressão fosse usada pela ditadura como um recurso.

A mesma rubrica também informa sobre Conrado: “Calvo, estatura pequena, ar nervoso e cínico, Conrado Frota, o líder da Oposição conversava com outro americano. Miguel aproximou-se dos dois e Conrado continuou conversando até que êle interrompeu.”<sup>176</sup> Podemos notar que há outro estadunidense nesta versão, que limita-se à menção acima, e mais uma vez a ação, da conversa deste com Conrado, não é exibida, mas somente descrita pela rubrica. Nem mesmo a conversa entre o governador e Augusto existe. Já informamos anteriormente sobre a também inexistência do personagem Augusto nesta versão, mas a fala dele já existia em outros personagens nesta versão. O que resta é somente a conversa entre Miguel e Conrado, deixando esta versão, pelo menos nesta sequência, muito mais pobre em informações que as demais. Interessante também notar que a descrição de Conrado é similar à do ator que o interpretará no filme, Ítalo Rossi.

Na página 23 Conrado alerta Miguel sobre a possibilidade de que seu projeto não será aprovado: “que o projeto era muito radical. Sabe porque? Por que o governo não pode contrariar os proprietários de siderúrgicas que apoiam suas campanhas financeiras...”. O faz também nas demais versões, mas não diz que será contra os interesses das companhias financeiras, e sim da Associação Industrial, instrumento que parece controlar todo o cenário, inclusive está presente no capacete de todos que visitam o estaleiro no filme.

No roteiro (#3) a rubrica inicia de forma similar ao roteiro anterior: “Um grande estaleiro. O Senador norte-americano O’Finney, democrata progressista, em viagem não

---

<sup>175</sup> SGANZERLA, Rogério. Fala Gustavo Dahl. In: **O Estado de São Paulo**. 5 de novembro de 1966. Suplemento literário.

<sup>176</sup> Roteiro versão (#2), p. 20.

oficial pela América Latina, o percorre, acompanhado do Governador da Província e de diversos membros da oposição, que insistiu em conhecer.”<sup>177</sup> A viagem agora é “não oficial”, sofrendo uma leve alteração da denominação anterior, extra-oficial, em (#4) este caráter não é mencionado, parecendo ser uma viagem representativa de Estado. Outra diferença, já não é mais somente o Partido do Povo que representa a oposição, que são em seguida nomeados: “Grande comitiva. Ao lado do senador norte-americano, o Governador, Augusto, Conrado Frota, o líder católico Eduardo Costa, o jovem deputado oposicionista Paulo Rodrigues, Miguel. Muitos políticos, muitos jornalistas, muitos fotógrafos.”<sup>178</sup> Apesar de os presentes estarem delimitados, falta o líder estudantil que consta em (#4), mesmo que a fala dele esteja presente no líder católico, quando este denuncia a prisão dos estudantes.

Há uma descrição cômica para encerrar esta rubrica: “Calôr escaldante. Todos suam e se enxugam com lenços. No rabo da fila um punhado de crianças, de curiosos, e talvez até algum cachorro.”<sup>179</sup> No filme, e em nenhuma outra versão, vemos este “rabo da fila” com todos estes presentes, inclusive um cachorro. Há operários na obra, trabalhando, porém não acompanham a comitiva.

Mas o mais interessante desta versão é que quando Paulo fala sobre os problemas ele cita “Brasil”, que é riscado e não tem outra palavra que substitua-o, como já notamos em outros trechos, mas logo mais os problemas deste país serão revelados. Em um trecho há até espaços que foram deixados sem preenchimento durante a digitação, muito provavelmente por vontade do roteirista de realizar pesquisa e inserir dados referentes à realidade brasileira: “\_\_\_% dos habitantes são analfabetos. \_\_\_% das crianças morrem antes de\_\_\_ anos. Os latifundiários conservam a maioria das terras.”<sup>180</sup>

Quando Eduardo revela sobre as prisões, “Nós somos uma minoria que não fala. Êle de esquerda, eu católico, Mas os estudantes estão descontentes e estão sendo presos. (O’Finney tira um caderninho do bolso e toma notas.) O povo está apático.”<sup>181</sup>, O’Finney questiona por que estes estudantes estão presos, antes que receba qualquer resposta o roteiro indica uma mudança de foco na conversa, onde passamos a acompanhar Augusto e o Governador. Mesmo no filme a ideia era negar o direito a resposta aos oprimidos, simbolizando o comportamento adotado pelo governo repressor, ao nosso ver.

---

<sup>177</sup> Roteiro versão (#3), p. 12.

<sup>178</sup> Roteiro versão (#3), p. 12.

<sup>179</sup> Roteiro versão (#3), p. 12.

<sup>180</sup> Roteiro versão (#3), p. 12.

<sup>181</sup> Roteiro versão (#3), p. 12.

Na versão (#4) o trecho fica da seguinte forma: “O’F. – Pero ustedes tienen libertad de oposición... hay elecciones.. / Est. – As eleições são controladas e o povo não participa. Muitos de nossos colegas estão presos, fale a respeito deles com o Governados no banquete de amanhã. Uma palavra sua...”<sup>182</sup>, sendo também transposto ao filme. Este trecho é, em nossa interpretação, o que mais expõe de forma explícita as perseguições que a ditadura militar realizava aos grupos opositores. Há também as leituras que podem ser feitas através da linguagem utilizada, como o silenciamento dos personagens, mas na voz do estudante não sobre espaço para outras interpretações, a realidade é dita no roteiro e mantém-se no filme, sem corte.

A mudança de foco para a conversa entre Augusto e o governador é alternada com a conversa que Miguel tem com Conrado, de forma muito parecida a que será mantida em (#4) e diferente da exclusividade dada a Miguel e Conrado que vimos em (#2).

A sequência termina com Miguel caminhando sozinho, afastado do grupo, após ouvir de Conrado que seu projeto não será aprovado, quando parece ter tomado consciência de que suas ações não darão os resultados desejados de início: “Teu projeto é muito bom. Eu o assinaria. Teu projeto... eu sei que ele não vai ser aprovado. O govêrno não pode contrariar as indústrias que deram dinheiro para as eleições. A gente não pode fazer oposição no governo, Miguel...”<sup>183</sup> Ainda em (#4) Miguel tem este momento de reclusão, contemplativo, mas do filme é cortado.

No filme e em (#4) o fim da sequência se dá com Augusto mostrando um navio ao senador estrangeiro, cena que também está na versão (#3), porém como penúltima, anterior à acima citada. Nesta o roteirista realizou diversas alterações na palavra que estaria escrita no navio, algo digitado foi rasurado a ponto de não poder ser identificado sendo alterado a caneta por “future”, que também é rasurado e trocado por “democracy”, como pode ser percebido na página 15 do roteiro (#3). Em (#4) e no filme a palavra que permanece é “liberdade”, em português.

Na versão (#4) esta sequência é muito longa, bem mais trabalhada que nas demais. Há um trecho em que o senador estadunidense comenta que era o sonho de um grande empresário de seu país que todas as casas da América Latina tivessem um banheiro. O roteiro indica que “Os circunstantes riem um pouco constrangidos. Enquanto o americano faz este discurso

---

<sup>182</sup> Roteiro versão (#4), p. 27.

<sup>183</sup> Roteiro versão (#3), p. 15.

Miguel se aproxima do Conrado e o pega pelo braço.”<sup>184</sup> No filme riem muito, alguém no meio da multidão chega a dizer “essa é boa”, o que não estava previsto no roteiro.

O governador também deixa claro nesta versão a importância econômica da Associação Industrial para a estruturação do partido: “Senador, O Gonçalves deu a entender claramente que se o projeto passar perderemos o Apoio da Confederação. Você sabe quanto isto significa?”<sup>185</sup>

Augusto parece não estar ciente deste fato, tanto que pergunta ao governador o motivo de não tê-lo informado antes sobre a eliminação do projeto de Miguel das prioridades do partido. Desapontado diz ao governador “Você sabe...às vezes me cansa fazer política. Já estou muito velho, é tempo de me esquecer do país, e pensar em mim. Eu quero morar em Roma, reler Pascal, terminar meu ensaio sobre Proust...”<sup>186</sup> Nas outras versões não há esta citação a Roma.

Abrimos aqui um parêntese para analisar juntamente a este trecho o nome dos personagens. Augusto e Virgílio são nomes romanos famosos. Dahl viveu em Roma e pode ter tirado daí sua inspiração, mas o co-roteirista, Roberto Marinho Neto, parecia ter uma fixação por nomes romanos, visto que quando torna-se crítico gastronômico adota o pseudônimo Apicius, outro romano, o que indica que os nomes destes personagens podem ter sido sugestão dele. Miguel é o nome de um anjo, de origem judaico-cristã, povo que foi dominado pelos romanos, assim como o personagem Miguel, que é dominado pelos velhos políticos do Partido Nacional.

Na versão (#1) quando Fernando encontra-se com o jornalista de oposição ao regime informa que “foi chamado por aquele advogado das companhias estrangeiras, que lhe falou em nome da Associação Brasileira de Comércio e Indústria”<sup>187</sup> órgão que parece substituir a Associação Industrial da última versão. Já era visto por Dahl a presença de um poder maior que os partidos políticos, os jornais ou as ideologias, o poder econômico que tem domínio sobre o político.

Também nesta versão é denunciada a perseguição política em algumas partes do roteiro, na página 12 fala-se em “repressão”, na 14, em “atual regime”, quando o jornalista diz que não é fácil fazer oposição, na página 17, diz-se que o governo persegue os estudantes, e

---

<sup>184</sup> Roteiro versão (#4), p. 27.

<sup>185</sup> Roteiro versão (#4), p. 31.

<sup>186</sup> Roteiro versão (#4), p. 33.

<sup>187</sup> Roteiro versão (#1), p. 14.

na página 19 explicita o termo “ditadura”. O que é exposto nas demais versões principalmente na voz do estudante quando fala com o senador estrangeiro já estava de certa forma presente na primeira versão, que mostra-se igualmente subversiva ao status do regime imposto pela ditadura militar brasileira após 1964.

### **3.11. Jardim da casa de Augusto – Exterior, dia**

Miguel é contrário ao texto do projeto após as alterações realizadas sem seu consentimento. Augusto defende as modificações com os argumentos do Governador e debatem sobre a importância do povo nas decisões políticas, já que a Associação Industrial e o dinheiro dela ditam as regras. Miguel fica irritado, rompe com o partido situacionista e diz que procurará Conrado, que em sua visão tem o apoio do povo.

Na versão (#2) a conversa na casa de Augusto não existe, até por que o próprio personagem ainda não existia, mas em seu lugar há duas pequenas sequências que a substituem, de certa forma. Na primeira a cúpula do partido situacionista está reunida em sua sala na câmara dos deputados, para discutir se aceitam ou não a proposta de Conrado, que fora trazida a eles por Miguel. Aceitam, porém com o intuito de traí-lo adiante. A ideia é que escrevam uma carta que formalize o apoio do PDN à candidatura de Conrado para Governador, eleição que se realizará dentro de dois anos. Miguel novamente é presente e participativo desta conversa, chegando a planejar estratégias para esquivarem deste problema, como pode ser percebido na fala dele: “Podemos também enfrentar a parada agora, aguentar as consequências da leviandade de Mello e partir para o combate negando tudo. Nosso aparato de imprensa nos garante boa influência sobre a opinião pública e Conrado deve ter lá suas vulnerabilidades.”<sup>188</sup> Neste trecho também percebemos que Miguel não ficou desiludido com o que Conrado lhe disse no estaleiro, que seu projeto não seria aprovado. Talvez não tenha acreditado nele, já que continua confabulando e aceitando as regras do jogo do partido situacionista. Também é interessante notar que Miguel cita o controle da imprensa que o partido detém, o que lembra a conversa entre Fernando e o proprietário do jornal oposicionista na versão (#1), já que nesta versão há o órgão similar à Associação Industrial que comanda o financiamento publicitário para os jornais do país, boicotando os que são contrários aos seus interesses.

Apesar de estar à vontade no partido e de parecer ser ciente da forma como estes políticos agem, aparece nesta sequência uma informação da rubrica que contradiz esta

---

<sup>188</sup> Roteiro versão (#2), p. 24.

característica lúcida de Miguel, quando os demais políticos comentam a possibilidade de utilizar a fama da esposa de Conrado para atingi-lo: “O nível dos expedientes começava a baixar, Miguel ficou atento e espantado. Ainda que compreendesse, lhe repugnava um pouco usar a vida particular em manobras políticas.”<sup>189</sup> Nas demais versões este tema é tratado durante o almoço, e mesmo que Miguel esteja presente na versão (#3) ele não apresenta esta repulsa ao comportamento, quem faz a crítica é Péricles, dizendo que “não são armas para nós”<sup>190</sup>, Miguel não se manifesta.

Em seguida a esta sequência há outra em que Miguel fala com o chefe do partido, esta sim muito similar, em seus diálogos e estrutura, à conversa na casa de Augusto das demais versões. O chefe informa: “Estive com o Governador que me pediu que conversasse consigo a respeito do Estatuto do Metalúrgico.”<sup>191</sup> Apesar de não existir o encontro entre Augusto, ou algum personagem similar, com o governador no estaleiro, o conteúdo da conversa é exposta através do chefe, que tem a mesma função de Augusto, dar o recado a Miguel. Até este ponto, com exceção do aviso que Conrado lhe faz, Miguel parece descrer que seu projeto não dará certo, como foi possível perceber na sequência anterior, quando Miguel estava participando dos rumos do partido com função de liderança.

Miguel estava tão imerso no partido e em seus ideais que ao tentar debater com o chefe sobre a função do povo na política tem suas próprias palavras usadas contra ele como arma, quando o chefe diz: “Aliás foi você mesmo que disse que sem o poder não há meios de servi-lo (o povo) ”

Apesar de defender o poder pelo povo, Miguel é mais consciente do jogo político interno onde a dependência do poder econômico dita as regras do poder político, mesmo jogo que o devorará, por tentar contorná-lo, como podemos perceber no trecho: “Poder, poder só existe um o do dinheiro, o poder político é uma ficção, mas só de dentro dele é que se percebe isto.”<sup>192</sup> Esta fala é mantida em (#3), na página 16. Igualmente em (#2), mas sem o mesmo sentido, já que Miguel mostra, com toda a consciência dada ao personagem, conhecer este tipo de poder, nas demais versões deposita toda sua esperança no povo e na sua capacidade transformadora, quando expõe suas ideias no debate da sequência. Até o fim do filme o povo não demonstrará esta capacidade e o grande capital vencerá, levando Miguel ao suicídio.

---

<sup>189</sup> Roteiro versão (#2), p. 25.

<sup>190</sup> Roteiro versão (#3), p. 11.

<sup>191</sup> Roteiro versão (#2), p. 26.

<sup>192</sup> Roteiro versão (#2), p. 28.

A imprensa volta a ser assunto nesta sequência, quando o chefe do partido diz a Miguel que “a propaganda serve exatamente para isto, para mostrar ao povo qual é o lado mais forte, é um bluff e como no poker quem for mais longe nele é que ganha.”<sup>193</sup> Ele diz isso sobre a capacidade da propaganda de manipular o povo, justamente o que é contra os interesses de Fernando em (#1), já que ele não se sente à vontade no meio em que trabalha e desejaria estar em algo mais próximo ao real, que não seja usado para controlar ninguém com ideais que lhe repugnem, caso da publicidade, tanto que vai até o jornal opositor se oferecer para trabalhar com eles.

Na versão (#3) o luxo burguês é ressaltado novamente na residência de Augusto, como percebemos na rubrica: “Casa de Augusto. Luxos, requintes, confortos um pouco maníacos de velho solteiro. Augusto em uma poltrona, confortável, cercado de livros, papéis, objetos, dois telefones, está de robe de chambre. Sente-se que é a peça onde ele gosta de ficar. Miguel está em uma poltrona menor, perto.”<sup>194</sup> Diferente da versão anterior, que tem esta conversa ocorre nos corredores da câmara dos deputados, e do filme, onde a sequência se passa no jardim da casa de Augusto, esta dá-se no interior da casa do senador, um ambiente um pouco mais intimista para Miguel, que é somado ao fato de Augusto sentir-se muito mais à vontade e a inclusão do fato de estar numa poltrona maior que a de Miguel.

Na página 16 há o debate sobre os modos de financiamento da política, e novamente vemos um Miguel ingênuo e até contraditório. Augusto informa, sobre o Partido Nacional, que “foi o dinheiro dos empresários que nos elegeram”, e quem sem ele não teriam como derrotar a oposição, Miguel retruca que “com o apoio do povo, não é preciso dinheiro”, ao que Augusto diz que o povo fica sempre do lado do mais forte. Na versão anterior o assunto da propaganda é inserido neste trecho, mas é eliminado em (#3), desvinculando um pouco mais os roteiros finais da versão (#1). Miguel, que parece surpreso, diz que eles “não tem o menor respeito pelo povo”, algo que o personagem Miguel de (#2) parecia já saber e havia incluído nos seus cálculos políticos. Em seguida Miguel diz que “o único poder de verdade é o dinheiro. O poder político é uma ficção”, contradizendo, de certa forma, sua análise anterior de que com o povo não é preciso dinheiro para conquistar o poder. O pouco espaço que sobra em (#3) para Miguel debater e defender seus ideais também implicam neste pouco esclarecido diálogo. O que eram duas sequências relativamente grandes na versão (#2) passam a ocupar o espaço de uma página e meia na versão (#3).

---

<sup>193</sup> Roteiro versão (#2), p. 28.

<sup>194</sup> Roteiro versão (#3), p. 16.

A eliminação da consciência do que acontece ao seu redor e do controle da situação por Miguel torna-se cada vez mais claro. Em (#2) ele é muito consciente dos riscos que corre, tem domínio sobre o jogo político, se impõe nas reuniões de seu novo partido e não é arrogante em certas situações, como quando anuncia sua saída aos membros do partido de esquerda ou quando trata com Argemiro, ou qualquer personagem que tenha função similar e subalterna.

Em (#3) o oposto se torna explícito, e em (#4) e no filme observamos um Miguel que se deixa levar, que só percebe o caminho sem volta quando já é tarde. Não que em (#2) ele não perceba, mas parece ter consciência disso e do que o leva até este ponto. O que vemos então não é somente um esfriamento emocional dos personagens, principalmente por parte de Miguel e Clara, sendo que esta faz o caminho inverso, indo do fútil, ignorante e egoísta para uma atitude indiferente aos problemas sociais sendo levada, inclusive, a uma quase inexistência no roteiro (#4). Há também o esfriamento, ou a perda, da consciência e do controle da situação. Este último sim, o controle, fica muito mais evidente. Em (#3), (#4) e no filme Miguel não parece saber o que está acontecendo, demasiado distante do que vemos em (#2).

No fim da sequência a rubrica informa: “Silêncio e um certo constrangimento. Augusto pega um relógio de bolso, que está sobre a mesa, e começa, lentamente, a dar corda.”<sup>195</sup> Entendemos que esta é uma metáfora insinuando que o poder, a máquina controlada, continua nas mãos de Augusto e do mesmo grupo político, que de pouco valeu o esforço de Miguel ao tentar mudar de partido.

De forma diferente, no fim da versão (#4) a rubrica informa que “ambos estão calmos de novo. Augusto de cabeça baixa fita o chão. Miguel o observa.”<sup>196</sup> Augusto parece estar ressentido com o fato de Miguel o fato de Miguel ter sido enganado, e por ele ter feito parte da manipulação, já que está de cabeça baixa. No filme Miguel sai de cena apressado e deixa Augusto sozinho, evitando este pequeno enfrentamento entre os dois, em que Miguel observa Augusto. A informação de que ambos estão calmos novamente revela que anteriormente estavam exaltados, mas não há rubrica no roteiro que indica isso. No filme realmente há trechos da conversa em que os atores elevam o tom de suas vozes, quase gritando um com o outro. A rubrica, mesmo incompleta, foi suficiente para as filmagens através do subentendido. Se bem que temos que levar em conta o fato de o diretor ser também o roteirista, e ter maior

---

<sup>195</sup> Roteiro versão (#3), p. 17.

<sup>196</sup> Roteiro versão (#4), p. 37.

facilidade para aplicar na ação suas ideias, mesmo as que não foram transpostas ao roteiro.

No roteiro (#1) há um dos poucos tratamentos sonoros que encontramos em todos os roteiros. Quando Fernando chega à casa de Eva ela põe “um disco baixinho, parecia Debussy, quem sabe até fosse, mas não dava para ter certeza.” No filme, no fim desta sequência, após Miguel discutir com Augusto, música de Erik Satie acompanha sua saída da cena, de cabeça baixa. A música dele é muito similar a algumas de Debussy, os dois também pertenceram à vanguarda modernista.

### **3.12. Casa de Conrado, vestíbulo – Interior, noite**

Miguel é recebido pela copeira de Conrado, que lhe informa que este foi com a esposa para uma *boite*.

Na versão (#2) a rubrica define em poucas palavras que a casa de Conrado era uma vasta mansão. Novamente há a utilização dos pronomes de tratamentos pelos subalternos. Os empregados de Conrado, a mulher que abre a porta e o mordomo, tratam Miguel por “Senhor” cinco vezes. Na versão (#3) esta característica é reduzida, sendo utilizadas somente duas vezes. Não há indicação sobre o ambiente, nem ao menos que é a casa de Conrado. Tudo é mantido em (#4). A sequência sofre pouquíssimas modificações nesta versão.

A recepção de Fernando na casa do dono do jornal da oposição é bem parecida com a de Miguel na casa de Virgílio ou na de Conrado, uma empregada abre a porta e avisa que o patrão não está, mas que logo chegará. A descrição do ambiente também é similar ao que vemos no filme: “A empregada indicou uma grande sala, ambiente moderno, confortável, aqui e ali uma peça antiga, um quadro bom.”<sup>197</sup> Assim como a casa onde Eva mora, que é de requinte ainda mais detalhado no texto: “Era um casarão, também chamado ‘palacete’, dentro e fora datava do começo do século, quando junto com outros foi edificado na Avenida Paulista recém-aberta.”<sup>198</sup> O ambiente burguês é ressaltado através do luxo nos ambientes em que o protagonista frequenta, como pode ser observado na rubrica da sequência anterior, a casa de Augusto, da versão (#3).

### **3.13. Boite – Interior, noite**

Miguel encontra Conrado, informa sobre o que ocorreu a seu projeto e se oferece para

---

<sup>197</sup> Roteiro versão (#1), p. 13.

<sup>198</sup> Roteiro versão (#1), p. 5.

trabalhar com ele. Conrado nega o convite e diz que Miguel é um homem politicamente morto. Bêbado e sôfrego, Miguel se deixa seduzir pela esposa de Conrado, Linda. Dançam juntos, se beijam e ela convida-o para saírem da *boite*. Conrado não se importa com o que se passa.

Na versão (#2) a rubrica inicia a sequência da seguinte forma: “Miguel entrou pela *boite* – restaurante de concreto empoleirada no morro. Estava a fina flor da sociedade local, mulheres de joias, cabelos de formas insólitas, *over-dressed*, os homens com roupas empertigadas, de formas justas, cabelos gomalinados. Alguns pares dançavam, outros jantavam, em uma ou duas mesas alguns que tinham vindo do Municipal trajavam *smokings* e as mulheres vestidos longos. Miguel estava vestido de dia, um tom abaixo da pseudo-elegância local.”<sup>199</sup> O ambiente é pincelado, novamente, de forma extremamente burguesa, a música de salão do filme acompanhando os dançantes afirma ainda mais esta característica. Nas demais versões a descrição é bem parecida a esta, com poucas variações, sempre mantendo a ideia de que Miguel adentra em um ambiente que não lhe parece pertencer, visto que suas roupas não condizem com as dos demais. Esta descrição do ambiente que o expõe contribui para reforçar e antecipar a negativa que Miguel receberá logo mais de Conrado. Na conversa que se dará entre os dois, Miguel não verá solução para sua questão partidária, continuará no limbo, sem ter mais possibilidades de legendas para filiar-se.

Diferente das demais versões, Conrado explicita em (#2) que recebeu a contraproposta do partido situacionista, “Já recebi o protocolo, fiquei surpreso que não fosse o senhor a entregá-lo. Enfim, as coisas começam a se arranjar e quis comemorar.”<sup>200</sup> Há de se considerar também que somente nesta versão a cúpula se reúne após a conversa no estaleiro e chega à conclusão de enviar a carta para ele. Como Conrado esperava receber esta de Miguel é revelado, então, que não está mais no partido situacionista: “Tive um atrito com o chefe do partido. O senhor tinha razão a respeito do Estatuto, eles o torpedearam.”<sup>201</sup> Ao que Conrado responde “por favor estamos em intimidade, vamos nos tratar de você.”<sup>202</sup> Diferente de Miguel, que em nenhuma das oportunidades em que conversou com os sindicalistas ou com os empregados solicitou que alterassem a utilização do tratamento “senhor” para “você” para ficarem em nível de igualdade. Conrado também não elimina as esperanças de Miguel de

---

<sup>199</sup> Roteiro versão (#2), p. 30.

<sup>200</sup> Roteiro versão (#2), p. 30.

<sup>201</sup> Roteiro versão (#2), p. 30.

<sup>202</sup> Roteiro versão (#2), p. 30.

princípio, perguntando a ele o que deseja fazer após este incidente, diferente das outras versões. Ele chega a ser receptivo a Miguel, o convidando para ficar e terem mais tempo para conversar, conforme pode ser verificado nos trechos da página 31: “Não, fique, vamos ver aonde chegamos.” e “Telefone para ela e diga para vir jantar conosco. Assim poderemos conversar com certa calma.”, referindo-se à Clara, que em seguida chega ao restaurante. Na versão (#3) ela também estará presente, mas em (#4) não. O pedido de Conrado para que Clara compareça é mantido no roteiro (#4), mas sua receptividade deixa existir no filme, onde o trecho é excluído, dando lugar à indiferença, como se quisesse que Miguel fosse embora logo.

A presença de Clara traz um tom cômico à sequência, principalmente em (#3), quando ela disputa com Linda a atenção de Miguel. A rubrica chega a informar esta característica (o grifo é nosso): “A cena vai tomando *um ar de comédia recitada*. Por causa da bebida, talvez, ou porque se repete sempre.”<sup>203</sup> Esta informação é posta após a exibição de alguns trechos que contribuem para este entendimento, como, por exemplo, quando Miguel discute com Conrado acaba colocando Clara em uma situação de constrangimento (grifo nosso): “Mig. (*voz meia mole*). – Nem em você? / Con. – Muito menos em mim. / Mig. (Mostrando Clara). – Nem nela? / *Pequeno constrangimento*.”<sup>204</sup> Quando Linda chega a mesa em que estão presentes Conrado, o casal de amigos dele e o casal protagonista ela se dirige a Miguel com desdém à sua rival: “Lin. – É essa sua mulherzinha? (...) / Cla. (Irritada) apontando com o dedo, fresca também),.. Você é a mulherzinha dele (mostra Conrado), e ele (mostra Thomás), e maridinho dela (mostra Estela).”<sup>205</sup> A resposta de Clara também apresenta certa imaturidade por conta do seu irritamento que leva novamente à comicidade. Em seguida continua: “Cla. (Para Miguel). Vamos dançar meu maridinho? (Ele a tira, um pouco apagado, se afastam um pouco) – Esta mulher é uma chata.”<sup>206</sup> Ela utilizar novamente o diminutivo, além de Miguel estar “apagado” por conta da bebida. Outro exemplo é uma cena em que todos estão visivelmente desconfortáveis com a situação de rivalidade numa dança onde os pares estão trocados (grifo nosso): “Lin. (Para Miguel, antes que este se sente). – Agora dança um pouco comigo. / Pega Miguel pela mão e leva-o para o canto oposto da pista. Ambos começam a dançar. Miguel mais econômico em meneios que Linda. Pouco depois aparecem Conrado dançando com

---

<sup>203</sup> Roteiro versão (#3), p. 20.

<sup>204</sup> Roteiro versão (#3), p. 19.

<sup>205</sup> Roteiro versão (#3), p. 19.

<sup>206</sup> Roteiro versão (#3), p. 19.

Estela e Thomas com Clara. *Sorrisos um pouco contrafeitos*. Clara quando passa por Miguel, consegue dizer, baixo: / Cla. – Vamos embora.”<sup>207</sup> A cena mostra o casal tentando escapar da atmosfera burlesca que se instalou, ressaltando ainda mais esta característica, os sorrisos contrafeitos indicam que todos estão em desacordo com o que está acontecendo.

Em (#2) esta dança existe, mas sem tanta comicidade. Clara consegue trocar de par e voltar a Miguel, e conversam sobre a possibilidade de irem embora sem que isto fosse dito enquanto passasse por ele. O constrangimento quando Miguel pergunta, sem muito sentido explicado no roteiro, se Conrado confiava em Clara não existe. Em seu lugar há o oposto, tudo indica em Clara uma personagem sensata, discreta, que “sabe calar”<sup>208</sup> quando necessário.

Como Clara visita a *boite* nestas duas versões, Linda tem mais ousadia, é mais provocativa que em (#4), onde não lhe resta muito espaço para isso, somente quando lança olhares para Miguel e lhe agarra a mão na mesma mesa onde estão os demais, inclusive seu esposo: “Miguel e Linda se olham nos olhos. Por baixo da mesa Linda pega a mão de Miguel e aperta.”<sup>209</sup>

Há algumas cenas cortadas no filme, que constam na versão (#4), mas na (#4A) não. No filme Miguel é mostrado brevemente no telefone, sem referência alguma de que fora falar com a esposa, em (#4A) ele diz que telefonará para a esposa, e em (#4), quando retorna do telefone Linda pergunta-lhe se sua “mulherzinha”<sup>210</sup> não vem, ao que este responde que ela já havia jantado e não iria à *boite*. Com essa eliminação a pouca ousadia de Linda, relatada no parágrafo anterior, fica ainda mais limitada à sua tentativa de seduzir Miguel, alterando novamente de forma drástica mais um personagem no filme.

Linda no filme também mostra-se despolitizada, assim como Clara, a segunda personagem feminina. Quando chega à mesa pela primeira vez pergunta “Vocês estão falando de política, não é? (...) Por que pra variar vocês não se divertem um pouco.”<sup>211</sup> E na última vez em que volta à mesa diz “vocês ainda não terminaram?”<sup>212</sup> (o assunto sobre política). As personagens femininas parecem não ter consciência do mundo ao seu redor, Clara quer uma vida de dona de casa longe das classes baixas, Linda prefere dançar e se divertir fazendo sexo

---

<sup>207</sup> Roteiro versão (#3), p. 20.

<sup>208</sup> Roteiro versão (#2), p. 34.

<sup>209</sup> Roteiro versão (#4), p. 44.

<sup>210</sup> Roteiro versão (#4), p. 42.

<sup>211</sup> Roteiro versão (#4), p. 42.

<sup>212</sup> Roteiro versão (#4), p. 43.

a entender minimamente os problemas sociais de seu país. Na entrevista que Dahl concede a Sganzerla ele deixa claro sua intenção de que o roteiro em questão na entrevista, um dos primeiros que criou e que tinha alguma relação com *O Bravo Guerreiro*, trataria da viagem de um casal onde o protagonista vive uma “situação sentimental que ele mantém com uma mulher ligada à alta burguesia”<sup>213</sup> Parece que desde o princípio Dahl já tinha a intenção de delegar este papel alienado às mulheres, já que a representação da burguesia no filme se dá muito pela presença das duas, em seus ideais e suas vestimentas.

No fim da sequência há outra eliminação de cena. Em todas as versões Linda fala que conheceu alguém em Paris parecido com Miguel, este diz que ela conhece muita gente, com variação em (#2) e (#3) onde esta frase é dita por Clara, em tom de deboche. Conrado confirma que é parecido com o sujeito, Pierre. No filme, onde isto é eliminado, Linda pergunta a Conrado se ele não acha Miguel parecido com Marco, ao que este responde que sim, secamente. Como o diálogo com referência a Paris foi excluído, na hora da filmagem a equipe deve ter escolhido um nome mais comum no Brasil.

A eliminação do trecho onde os casais dançam, das falas burlescas e das demais indicações que tendiam à comicidade no filme ressaltam o caráter sóbrio e racional que o diretor deixou prevalecer. Mesmo nas versões anteriores, em que estas características ainda não estavam tão bem definidas, esta sequência já estava um pouco deslocada, não fazendo diálogo com outros trechos do filme, já que inexistem com outros temas cômicos. O mais próximo disso talvez seja a alienação de Clara quando os sindicalistas visitam o apartamento do casal em (#2). Um filme onde a emotividade foi sendo retirada mesmo da voz e do semblante dos atores principais não teria espaço para uma cena este tom cômico.

### **3.14. A Boite, corredor – Interior, noite**

Primeiramente informo que o número da sequência no roteiro (#4) é o mesmo que o da anterior, 13, o que altera a numeração das demais sequências, porém optamos por manter a ordem linear de contagem destas.

Miguel e Linda se beijam no corredor. Esta é a menor sequência do filme, limitando-se a alguns segundos, uma mera cena. Mas nos primeiros roteiros havia um tratamento maior dado a ela. Os dois se encontram no estacionamento e descobrem que o carro de Miguel foi levado por Clara, depois disso pegam um *taxi*, sempre com diálogos entre o casal. Em (#4) a

---

<sup>213</sup> SGANZERLA, Rogério. Fala Gustavo Dahl. In: **O Estado de São Paulo**. 5 de novembro de 1966. Suplemento literário.

rubrica informa a curta ação, que mesmo assim esta é reduzida no filme com a exclusão da informação: “Miguel sozinho no corredor. Anda um pouco. Sem firmeza”<sup>214</sup>

### 3.15. Apartamento de Miguel – Interior, madrugada

No quarto do casal, Clara e Miguel discutem a relação dos dois, começando pelo motivo pelo qual Miguel ficara ausente a noite toda e terminando sobre a interferência da política na vida do casal. Com a amenização dos ânimos eles resolve descansar e conversar no dia seguinte. São acordados com Honório à porta, que informa a Miguel que há reunião formada no sindicato com o intuito de depor a diretoria, a qual eles fazem parte. Miguel retorna ao quarto e informa a Clara que sairá e esta, já irritada com a discussão anterior, diz a Miguel que ele deve escolher entre ela e o resto. Miguel sai de casa sem respondê-la.

Para esta sequência reservamos novamente um espaço, tal qual fizemos na análise da sequência 5, para ilustrar como a relação do casal protagonista perde emotividade ao longo da construção das versões. A metodologia para organizar esta exposição mantém os mesmos critérios, há trechos da rubrica e outros da conversa do casal, com grifos nossos nas palavras que denotam emoção ou expressividade por parte dos atores.

#### Roteiro versão (#2)

“Quando Miguel voltou ao seu apartamento já amanhecia. A gravata frouxa, a roupa meio-amassada. Atravessou a sala no lusco-fusco [...] Houve um silêncio, Clara fingia que estava dormindo. Depois de um certo tempo Clara falou, *ríspida*: / - Aonde é que você esteve? / - A gente fala depois. / - Não, vamos falar agora.”<sup>215</sup>

“Clara *endureceu*: / - Paciência, você acha que eu não tenho tido paciência.”<sup>216</sup>

“Miguel *fixou-a nos olhos* quando ouviu isto. Clara continuou:”<sup>217</sup>

“Miguel *afrouxou* de vez: / - Não estou com raiva... / - Está sim, é que você não vê. / *Ficou olhando para Clara como se esta frase lhe tivesse causado o maior espanto. Ficou um momento absorto.* Clara observava-o.”<sup>218</sup>

“- Quem era? / - O Honório. Eu vou ter que sair. / Clara *enfureceu*: / - Agora?... Você

---

<sup>214</sup> Roteiro versão (#4), p. 47.

<sup>215</sup> Roteiro versão (#2), p. 36.

<sup>216</sup> Roteiro versão (#2), p. 37.

<sup>217</sup> Roteiro versão (#2), p. 38.

<sup>218</sup> Roteiro versão (#2), p. 38-39.

não teria coragem...”<sup>219</sup>

“Miguel olhou para Clara um pouco *irritado*.”<sup>220</sup>

“- Você tem que escolher entre eu e o resto. / Miguel fez que não entendera e respondeu outra coisa: / [...] Miguel olhou para ela e hesitou um instante. Depois saiu, sem dizer uma palavra.”<sup>221</sup>

### **Considerações:**

Clara é impositiva, como é possível perceber pelo modo em que ela quer iniciar a conversa, mesmo a contragosto de Miguel. No início a discussão se foca no visível flerte, entre Miguel e Linda, presenciado por Clara na *boite*, mas rapidamente muda para a presença da política na vida dos dois. Interessante notar que aqui Miguel não revela a traição, nega dizendo: “Não era nada disso, eu estava de porre, você é que fica imaginando coisas.” Os personagens se irritam, se espantam se endurecem, se enfurecem. Uma discussão de relacionamento entre um casal.

### **Roteiro versão (#3)**

“Clara finge que dorme. Depois de algum tempo pergunta, *ríspida*: / C – Onde é que você estava? / M – Você ainda está acordada, meu bem? / C – (Se sentando na cama, ainda mais *irritada*) – Onde é que você estava? / M – A gente fala depois. / C – Não, vamos falar agora. / M – Porque é que você sumiu? / C – Ah! Porque? Você ainda me pergunta porquê? Você passa a noite toda se esfregando com aquela *puta*, na frente de todo mundo, e ainda me pergunta porque? [...] C – Estou me *lixando* se você dormiu com aquela *vaca*. *Pode ter dormido até com a mãe dela*. Mas estou cheia e *vou embora*. Hoje. [...] C – Qualquer *merdinha* do sindicato vem aí e você conversar horas com ele. [...] C – Preocupa (*gestos de mãos*)... *láaa* no fim. [...] M – Ah! Meu bem não vem com essa *conversa piegas*. / C – Pois se eu sou *piegas*, você é *grosso, bruto, vulgar e cafajeste*.”<sup>222</sup>

Miguel conversa com Honório:

“M – [...] Ah! Mas eu vou gritar. Ah! Vou!”<sup>223</sup>

“M – O Honório. Eu vou ter que sair. / C – (Furiosa) – Agora? Você não teria coragem.

---

<sup>219</sup> Roteiro versão (#2), p. 39.

<sup>220</sup> Roteiro versão (#2), p. 39.

<sup>221</sup> Roteiro versão (#2), p. 39.

<sup>222</sup> Roteiro versão (#3), p. 21.

<sup>223</sup> Roteiro versão (#3), p. 22.

/ [...] Miguel olha para Clara *irritado* [...]”<sup>224</sup>

“C – Você tem que escolher entre eu e o resto. / [...] Miguel olha para a sala e hesita um instante. Depois sai, sem olhar para Clara.”<sup>225</sup>

### **Considerações**

Os diálogos são parecidos com os da versão (#2). Aqui Miguel também não revela a traição conjugal. Observamos a novidade da presença de muitas interjeições, como também o prolongamento de uma vogal (láaa). As interjeições servem como auxiliador expressivo para o interlocutor, já que permitem a ele a adoção de um comportamento que pode dispensar estruturas linguísticas mais elaboradas. Supomos que se trata de um recurso utilizado por Dahl para fazer indicações sobre a interpretação dos atores, um complemento à rubrica. O diálogo transcorre baseado em indicações como estarem irritados, nervosos e ríspidos, a ele é somado o uso constante de palavras obscenas entre os dois e dirigidas a terceiros (Linda e os sindicalistas). Este conjunto de ferramentas linguísticas passa uma imagem de grande tensão e emoção nesta sequência.

### **Roteiro versão (#4)**

“Clara finge que dorme. Depois de algum tempo pergunta *ríspida*: / C – Onde é que você esteve? / Miguel não responde. Clara se senta na cama e pergunta, *mais irritada*: / C – Você quer me dizer onde é que você esteve?”<sup>226</sup>

### **Considerações**

Os diálogos são muito parecidos com os das outras versões, com a diferença do tratamento da escrita em alguns detalhes. No enredo muda o fato de que Clara não foi para a *boite* e ao chegar em casa Miguel revela ter tido contato com Linda, recebendo uma resposta compreensiva: “C – [...] Você me enganou Miguel? / M – Enganei. / C – Você não devia ter feito isso.”<sup>227</sup> Não há insultos nem xingamentos na conversa entre os dois. Sabendo da traição o assunto acaba logo, o que toma lugar é a presença da política na vida do casal, assim como acontece nas duas versões anteriores. Assim, percebemos um tom muito mais ameno. Todas as

---

<sup>224</sup> Roteiro versão (#3), p. 23.

<sup>225</sup> Roteiro versão (#3), p. 23.

<sup>226</sup> Roteiro versão (#4), p. 48.

<sup>227</sup> Roteiro versão (#4), p. 48.

interjeições que aparecem em (#3) ficam fora desta versão. O ódio que existia antes parece dar lugar à compreensão. Mas mesmo assim, Clara ainda coloca Miguel a prova e o faz escolher entre ela e a política, revelando-se novamente despolitizada.

### **Filme**

O filme é extremamente fiel ao roteiro (#4), com exceção dos seguintes trechos que foram cortados ou mudados, nossas observações estão entre [ ]:

“M – Vá, vá você meter as mãos na *merda*... [a palavra “merda” é trocada por “lixo”].

M. – Não estou com *raiva*. [cortado do filme]”<sup>228</sup>

A indicação no fim da sequência de que Miguel deve olhar para Clara um pouco *irritado*, se arrumar, e hesitar um pouco antes de sair também não se mantém no filme. Ao fim do diálogo Miguel sai pela porta com Honório.<sup>229</sup>

### **Considerações**

A amenização dos humores dos personagens que já havia sido planejada em (#4) é ainda mais acentuada aqui. As únicas palavras (*merda* e *raiva*) e indicações que expressam talvez algum estado de espírito ficam fora da filmagem. O ódio que deu lugar à compreensão, agora dá lugar a certa apatia. Em alguns trechos da discussão os dois interpretam como se estivessem falando com as paredes, lendo um texto com falas e não discutindo sobre algo que diz respeito tão profundamente à vida do casal. De forma um tanto inexpressiva. As falas são entoadas mas o contínuo, e ainda presente, tom monocórdio faz parecer que o diálogo não influencia na continuidade da conversa. Ressaltamos, porém, que há trechos da conversa onde o casal se exalta, não sendo válida para todo o conjunto a observação acima.

Acreditamos que esta forma como a expressividade dos personagens foi sendo deixada de lado até o ponto de ser quase suprimida foi a saída encontrada por Dahl para driblar a censura vigente por conta da ditadura militar e criticá-la, mostrando como algumas vozes dentro da sociedade brasileira tinham cada vez com menos espaço para pronunciamento.

Na versão (#2), além das observações acima, os diálogos mostram Miguel na defesa e Clara sempre no ataque, Miguel somente a ataca quando diz para que ela não seja piegas, e quando a fixa nos olhos para expor seu ponto de vista sobre política e dizer que a esposa é

---

<sup>228</sup> Roteiro versão (#4), p. 48.

<sup>229</sup> Roteiro versão (#4), p. 49.

alienada. Chega a dizer que ela é inconsciente<sup>230</sup>, revelando certa compreensão das atitudes dela até então. Em (#4) este trecho inexistente.

Exemplo de Miguel evitando conflitos: “Meu amor ... / Miguel começava a afrouxar. No fundo percebia que Clara tinha razão e encontrava dificuldade em alinhar sua argumentação. Miguel continuou: / ... eu não sou nenhum super-homem (...) tenha paciência.”<sup>231</sup> Esta calma defensiva, onde chama Clara de “meu amor”, afrouxa, e pede “paciência” não mantêm-se em (#3), onde ele parte mais para o ataque, inclusive colocando a culpa do ocorrido, a traição conjugal, em sua esposa, por ter “sumido”<sup>232</sup> da *boite*. E mesmo no filme, onde a expressividade é reduzida, suas falas vão igualmente no sentido de atacar Clara.

Novamente um trecho que constava em (#4), com indicação da rubrica para formação de uma cena, é excluído do filme. “Miguel olha para Clara um pouco irritado. Vai ao armário pega uma camisa limpa e entra no banheiro. Troca a camisa e começa a se barbear, com barbeador elétrico. Põe a gravata, o paletó, pega um vidro e toma um comprimido. Por um momento se olha no espelho e sai, já composto. Clara continua na cama. Miguel chega perto dela e diz: Não sei quando chego, mas chego. / Miguel olha para Clara e hesita um instante. Depois sai, sem virar o rosto e dizer palavra. Honório já o esperava de pé.”<sup>233</sup> O trecho não parece ter muita importância para o filme, mas, mesmo assim, foi mantido até em (#4A). A decisão de sua eliminação deve ter sido feita durante as montagens, já que não vemos em nenhuma das versões utilizadas nas filmagens alguma referência para que fosse excluída.

Sobre esses documentos há um interessante para compreender a filmagem desta sequência, que consta no verso da folha 47 da versão (#4B). Há três desenhos dividindo o apartamento em três vistas superiores. As tomadas realizadas pelas câmeras estão numeradas e indicadas por um símbolo em forma de cunha.

A primeira mostra o que parece ser a chegada de Miguel no *hall* de entrada do apartamento, dividida em três *takes*, porém no filme somente um deles, o de número 1, é mantido, mostrando Miguel abrindo a porta. Os demais acompanhariam seu movimento pelos corredores do apartamento até chegar ao quarto. As alterações encurtaram a cena, que pode ter sido considerada desnecessária pelo responsável pela câmera ou pela montagem.

---

<sup>230</sup> Roteiro versão (#2), p. 38 e Roteiro versão (#3), p. 22.

<sup>231</sup> Roteiro versão (#2), p. 37.

<sup>232</sup> Roteiro versão (#3), p. 21.

<sup>233</sup> Roteiro versão (#4), pp. 51-52.

A segunda provavelmente é sobre a chegada de Honório ao apartamento, mostrando o lado direito do primeiro desenho em detalhe. Há duas indicações de movimento de câmera em *travelling*, colocado por duas linhas retas, e outras duas de câmera fixa, porém estas estão a lápis e quase apagadas. No filme os personagens não se movimentam, nem as câmeras.

No último desenho, do quarto do casal, onde também é possível observar os móveis e objetos detalhados, há grande numeração das cenas. Algumas indicam movimentos das câmeras, rotacionais em seu eixo e de *travellings*, indicados por linhas tracejadas. Quase todas as indicações foram seguidas, porém algumas sofreram modificações entre o que foi planejado e o que foi posto em prática no filme.

Na cena número 3 a câmera não está na lateral da cama, mas na transversal, próxima a onde está o número 7, com a alteração o casal é filmado no mesmo enquadramento. Em 5 a câmera, que era fixa no desenho, se move em seu eixo para a direita no filme, acompanhando Clara, que levantara-se da cama. Em 6 a câmera filma Miguel, que levantou da cama e acompanha Clara pelo apartamento enquanto fala. Seu *travelling* é mantido, mas a posição das lentes não. Estas antes pareciam girar cento e oitenta graus ao fim de seu movimento, filmando um objeto posicionado no centro do seu movimento. No filme elas giram cerca de trinta graus somente, filmando o objeto posicionado à direita. Em 12 a câmera realizaria um movimento para a direita, mas no filme é estática. Esta seria a cena cortada, em que Miguel veste roupas e anda pelo quarto, o que explica a eliminação deste movimento, já que é alterada por uma cena de Miguel ao lado da cama, sem movimentar-se.

### **3.16. Assembleia do sindicato – Interior, dia**

A sequência inicia-se com as críticas do pelego dirigidas contra a diretoria do sindicato, que está em uma mesa em frente aos operários reunidos num salão. Pede que a diretoria seja substituída. Em oposição Honório propõe uma comissão para falar com o Governador, recebe o apoio dos operários, que o aplaudem, após isso ele acredita ser a melhor hora para realizar votação. Miguel o interrompe e realiza um longo discurso que também é um desabafo sobre a vida e as condições dos operários, sobre as possibilidades e impossibilidades de mudança social no contexto do capitalismo e da traição dos poderosos sobre os mais fracos. No fim propõe a greve geral, paralisar a província inteira. Parte dos operários se manifestam aplaudindo, outra parte com vaias, um conflito físico começa e Miguel sai do salão sem ser percebido.

Na versão (#2) o discurso de Miguel é menor que nas seguintes, mas observamos que

boa parte do conteúdo estava na conversa que ele tivera com os sindicalistas em seu apartamento. Lá ele falava aos operários, porém somente aos dirigentes. Seus desabafos também foram dados antes de sua decepção, da frustração de seus planos de ver o projeto de lei aprovado.

Ainda nesta versão o termo pelego foi empregado para referir-se aos sindicalistas, como analisado na sequência do apartamento de Miguel, mas é na assembleia, em todas as versões, que este personagem cumpre a função do pelego como descrita por Boris Fausto<sup>234</sup> e comentada por nós anteriormente.

Ele representa um agitador contra a causa dos sindicalistas e de Miguel. Na versão (#2), de forma diferente das demais, há na mesa da diretoria membros que são aliados ao pelego. Ainda no apartamento Miguel e Honório discutem sobre as possibilidades da origem do pelego.

As versões (#2) e (#3) diferenciam-se somente pela supressão da expressão “mas a esta hora? (pausa)” em (#2) e uma leve modificação da última fala de Honório: “Honório – Já faz dias que apareceram uns pelêgos por lá, ficaram conchavando pelos cantos, mas a gente nem deu importância. Ontem a noite a bomba estourou. Clemente e mais outros dois da diretoria convocaram uma assembleia geral, para ter novas eleições. / Miguel – Mas a esta hora? (Pausa). Os pelegos de quem são, do governador ou do Conrado? / Honório – Não sei. Mas coisa boa não são. Com a gente eles nem falaram.”<sup>235</sup>

Na versão (#4): “Honório – Já faz alguns dias que apareceram alguns pelegos por lá. Novos que a gente não conhecia. Ficaram conchavando pelos cantos, ninguém deu maior importância. O Sindicato é grande, ninguém pode conhecer todo mundo. Ontem a noite a bomba estourou. Disseram que o projeto era uma manobra dos patrões para criar um conflito e aí poder despedir todo mundo. E que nós estávamos metidos nisso. / Miguel – Os pelegos de quem são, do Conrado ou do Governo? / Honório – Acho que do Governo.”<sup>236</sup>

Mesmo o Partido do Povo, que é da oposição, é cogitado de ser o responsável por ter enviado os agitadores. Mas na versão (#4) e no filme o que prevalece é a indicação de que são enviados pelos governistas. O papel do personagem não se modifica muito nas versões, sempre tem a função de tentar, a certo momento, desestruturar o discurso final de Miguel, e de

---

<sup>234</sup> FAUSTO, Boris. **História do Brasil**. 13. ed., São Paulo: Editora Universidade de São Paulo, 2009, pp. 173-174.

<sup>235</sup> Roteiro versão (#2), 39 e Roteiro versão (#3), 22.

<sup>236</sup> Roteiro versão (#4), 49.

o acusar de traidor quando sua fala termina, começando assim uma confusão generalizada. Além disso, quando a cena da assembleia inicia acompanhamos o pelego falando, parte de um discurso já em andamento. Este texto sofre bastante variação nas três versões do roteiro. Em (#2) é uma fala longa, onde há o acréscimo de que se a lei fosse aprovada os operários seriam demitidos em massa, e se a greve fosse realizada haveria fome e mais demissões. No fim propõe a troca da diretoria atual por uma que acredite na possibilidade de uma harmonia entre o capital e o trabalho e que guie os operários para longe da luta suicidária, a seu ver, que querem desempenhar<sup>237</sup>. Em (#3) a fala é substituída por um recorte de uma parte do texto de (#2), somente a parte onde conclui seu pensamento, dizendo que a mesa deve ser substituída por novas eleições, já que não representa mais nada. A versão (#4) apresenta uma espécie de resumo da fala do pelego da versão (#2).

A relação entre Miguel e Honório, quando os dois estão na mesa diretora e após a fala do pelego, é um pouco conflituosa em (#3), (#4) e no filme, onde Miguel está desesperado para falar e se defender das acusações do pelego e Honório tenta se impor sobre ele, controlando a situação “Honório se irrita. / Hon. – Você fala depois, é melhor. O momento não é para discurso. / Miguel se enerva. / Mas algum dia alguém tem que falar, alguém tem que dizer as coisas tôdas. / Honório finge que não ouve e levanta a voz para o público.”<sup>238</sup> Honório se irrita com Miguel e o trata por você, depois finge que não o ouve. Suas ações são autônomas, ele é determinado e independente em seu intuito de não gerar mais caos na assembleia. No roteiro o trecho que me Miguel se enerva é riscado, eliminando novamente mais uma forma de expressividade deste personagem. Em seguida Honório é interrompido por Miguel, que inicia seu discurso contra a vontade do líder sindical.

Na versão (#2) o trecho tem um tratamento que deixa Honório submisso, que consente que Miguel discursse, não precisando ser interrompido, além disso quando apresenta Miguel ao público o elogia de forma demasiada, com certa bajulação: “Passo a palavra agora ao ilustre representante do povo Miguel Horta, nosso companheiro de longas jornadas, que melhor qualquer outro sente os nossos problemas.”<sup>239</sup>

Esta característica já vinha sendo notada em todas as aparições anteriores de Honório no apartamento de Miguel. Com a alteração apresentada entre as versões a relação entre os dois muda totalmente. O sindicalista, que antes era submisso, passa a ter personalidade e

---

<sup>237</sup> Roteiro versão (#2), p. 42 e 43.

<sup>238</sup> Roteiro versão (#4), p. 54.

<sup>239</sup> Roteiro versão (#2), p. 44.

confiança, a ponto de enfrentar o político que admirava e ter o controle da situação. Assim como fizera com Clara e Linda, este personagem deixa de ser alienado, mas no caso das mulheres a característica não é substituída por outra, somente é eliminada.

No filme, quando o tumulto começa pela agitação do pelego, Miguel sai da assembleia, em (#2) a situação é controlada, é realizada votação e a proposta de Miguel perde para a do pelego, então inicia-se novamente o tumulto, quando Miguel deixa finalmente a sala. Em (#3) a votação inexistente, mas dentro do tumulto Honório tem espaço para uma fala onde repreende Miguel: “Olha o que você fez. Vamos. (Pega-o pelo braço, mas Miguel se retira)”<sup>240</sup>

Na versão (#4G), verso das páginas 52 e 53, respectivamente, há indicações para a filmagem desta sequência, anotações escritas a caneta e um desenho com vista superior do local onde ocorre a assembleia, com a mesa diretora, a região onde os operários estão sentados ouvindo o discurso e os corredores, com posições e movimentos da câmera. A numeração das tomadas vai até 19, mas no filme há mais dezesseis, totalizando 35 tomadas. Não há um desenho nas versões que tivemos acesso para estas adicionais. No final da sequência há três cenas em que a câmera é subjetiva e se move perdidamente, diferente de todas as tomadas fixas, ou com mínimos *travellings*, observadas até então. Na assembleia há outras subjetivas, principalmente quando Miguel discursa caminhando ao lado dos operários, mas esta não faz movimentos bruscos, é sempre linear, como seu andar.

No capítulo primeiro, na descrição da versão (#4C), esta característica já foi brevemente comentada. Nesta versão também é possível observar indicações a caneta ao lado da fala de Miguel para o trabalho da câmera, mas sobre as três subjetivas citadas acima há somente uma indicação: “PM câmera na mão subjetiva de Miguel saindo”<sup>241</sup>. No filme, após o pelego interromper Miguel e causar alvoroço na multidão Honório tenta conter a situação, pedindo calma, em seguida o pelego é agarrado por outros operários que tentam contê-lo, e é filmado pela câmera subjetiva, que balança de forma nauseante. Parece que ela tenta se aproximar do pelego, mas logo retorna ao seu lugar. Honório pede calma novamente e a câmera volta para a visão subjetiva de Miguel, realiza um movimento rotacional de trezentos e sessenta graus em seu eixo, filmando os operários, que estão em polvorosa, na altura de seus rostos. De novo na visão de Miguel, a câmera passa pelos operários, procurando a saída e desviando de seus rostos. Uma última, fixa, mostra Miguel saindo da massa, em plano geral.

---

<sup>240</sup> Roteiro versão (#3), p. 27.

<sup>241</sup> Roteiro versão (#4C), p. 62.

Isto, junto aos demais desenhos que foram comentados neste ou no capítulo primeiro, mostra como o trabalho da filmagem foi bem planejado, recebendo o tratamento que não constava no roteiro original, com detalhes mínimos para a movimentação das câmeras e dos atores, mas também houve muita improvisação, já que muito do que está na tela não consta nem mesmo nestes desenhos. Acreditamos, com base nestes dados, que Dahl não era um diretor inflexível, e deve ter sido receptivo a opiniões da equipe de filmagem para decidir tais alterações.

A versão (#1) tem a briga entre os grupos rivais de estudantes em frente à faculdade. A descrição dos estudantes reunidos e segurando cartazes, seguida pelo embate físico, lembra as cenas finais da assembleia do filme. A posição dos dois trechos nos roteiros também é semelhante. Miguel vai à assembleia na esperança de reaver alguma posição política após a frustração de não ser aceito por Conrado e ter abandonado dois partidos. Fernando igualmente não foi aceito pelo jornal de oposição e volta para os estudantes e seus métodos que ele discordava.

Fernando vai para casa de Eva após ser agredido em meio ao tumulto dos estudantes, e lá realiza um discurso similar ao de Miguel e com o mesmo destaque, ocupando cerca de dez por cento do total do texto, proporção similar à que foi reservada para a fala de Miguel nas últimas versões.

### **3.17. Aterro – Exterior, dia, tarde**

De dentro de um carro, em alta velocidade, a câmera filma um campo e o sol no horizonte.

Outra sequência extremamente curta. Nas versões (#2) e (#3) não está separada do todo, como as demais. O fato mais interessante é que a rubrica informa em todas as versões que uma música de Beethoven toca no rádio do carro, mas no filme ela é alterada. Este assunto será trabalhado com mais propriedade no próximo capítulo, sobre o som.

### **3.18. Apartamento de Miguel – Interior, Exterior, tarde**

Miguel percorre alguns cômodos, a casa está vazia. Contempla o mar. O vemos em frente a um espelho, com um revólver na boca e o dedo no gatilho. A imagem escurece, seguida do letreiro “FIM”.

A música da sequência anterior continua presente em todas as versões do roteiro quando Miguel entra em seu apartamento vazio, porém no filme é drasticamente modificada,

passando da explosão das vozes do coral da nona sinfonia de Beethoven para uma música melancólica vinda de alguns instrumentos de corda. Porém reservamos boa parte do próximo capítulo para o tratamento deste assunto e desta sequência.

Na versão (#2) o texto da rubrica informa que Clara o deixou: “A casa estava vazia. Miguel foi até a cozinha, não encontrou ninguém, nem a empregada, foi para o quarto. Os armários estavam abertos e vazios. Clara tinha ido embora.”<sup>242</sup> As versões (#3) e (#4) descrevem de forma parecida o apartamento vazio, mas não explicita que a esposa foi embora. Como o trecho em que Miguel tem a última discussão com Clara antes de ir à assembleia também foi reduzido e lá ela deixava clara sua intenção de abandoná-lo, não fica claro ao expectador este fato.

A rubrica caracteriza Miguel como “atônito” em (#2) e (#3) quando se vê sozinho, como somente após se ver sozinho no apartamento que ele busca a arma podemos supor que é a descoberta que a esposa não está mais com ele que o leva ao suicídio. Em (#4), após andar rapidamente pelo apartamento deserto, ele “procura, inquieto”<sup>243</sup> mostrando um personagem agitado.

Em todas as versões seus movimentos pelo apartamento são bem apontadas, dizendo para quais cômodos ele se dirige e as ações que realiza, anda apressado, fica atônito e inquieto, indicando que a intenção do roteirista era que nesta cena houvesse vários planos, provavelmente com movimentos da câmera para acompanhar os movimentos do ator. No filme ele não se movimenta nos quatro planos a que é reduzida esta sequência. A câmera fixa e com duração de cerca de quinze segundos, em cada plano, filma Miguel primeiro olhando a cama do casal. Em seguida contempla o mar desde um terraço, em uma imagem bidimensional, onde o jogo de luz e sombra dos elementos que compõe a cena cria um diálogo com a fotografia moderna. O terceiro plano mostra Miguel olhando-se num espelho com o revólver na boca, mas não o vemos buscá-lo, como apontavam os roteiros. O último tem duração maior, vemos Miguel na mesma posição em que estava no plano anterior, mas agora de frente à câmera, fitando-a, a arma ainda na boca e o dedo no gatilho, depois de quarenta segundos a imagem escurece em *fade-out*, seguida do letreiro “FIM”

O desfecho também sofre alterações. Na versão (#4), como no filme, não é explicitado o fato de o gatilho ser puxado, somente: “pega um revólver, encosta o cano no céu da boca. A

---

<sup>242</sup> Roteiro versão (#2), p. 53.

<sup>243</sup> Roteiro versão (#4), p. 64.

imagem escurece em silêncio.”<sup>244</sup> Já em (#3) é informado que ele dispara, e em (#2) acrescenta a imagem da morte: “retirou dele um revólver, armou-o encostou-o na boca e disparou o gatilho. Fez-se um silêncio. Estava morto.”<sup>245</sup>

Ao ocultar a morte do protagonista o filme cria um final dúbio, e que pode ser entendido como uma metáfora do seu silenciamento, o silenciamento da força política de esquerda, que após o golpe militar não tem mais direito à voz, é calada pela repressão e pela tortura. O que veio ocorrendo ao longo das versões de roteiro, onde a expressividade de Miguel cada vez mais foi apagada, é reforçado com este plano final, com seu silêncio e a postura estática no apartamento, tanto do protagonista quando da câmera.

A estratégia de Miguel de “se infiltrar no governo, lutar com as armas deles”<sup>246</sup> falha e, diante dessa situação, ele se vê isolado no jogo político, sem muitas alternativas ele decide pelo suicídio. Não será a simples troca de partido que trará ao protagonista meios para enfrentar forças maiores, como a da Associação Industrial ou os proprietários do grande capital, que parecem dominar os bastidores da política. Com o filme Dahl expõe seu ponto de vista sobre um problema sistêmico na política, e no Brasil, restando aos sujeitos poucas, ou nenhuma, alternativas de ação. Somente são permitidas alterações que não ultrapassem pequenas reformas, que tem o intuito de manter a ordem vigente sem conflito social, como é o caso da proposta de Miguel após ser alterada, já não cumpre mais seu objetivo de proteger a classe operária. O próprio Miguel deixa claro na conversa com os sindicalistas em seu apartamento que “se a violência que a miséria está acumulando no peito do povo inteiro um dia explode, ninguém sabe aonde vamos parar.”<sup>247</sup> Com isso tentava justificar que era do interesse do partido situacionista mudar as coisas, mesmo que minimamente, para não perder o controle da situação e permitir que ocorresse a explosão da violência, a revolução.

No fim do filme resta a Miguel conclamar a massa para agir, com a greve geral proposta na assembleia dos operários, para realizar a revolução que antes ele ajudar a conter, mas esta é buscada quando já é tarde. Após o golpe militar de 1964 no Brasil resta ao burguês consciente, à elite revolucionária que se expressava tanto na política quanto nos meios culturais, calar-se ou sofrer as consequências, como a repressão e a tortura, metaforizadas no filme pela arma na boca e a mão no gatilho.

---

<sup>244</sup> Roteiro versão (#4), p. 64.

<sup>245</sup> Roteiro versão (#2), p. 53.

<sup>246</sup> Roteiro versão (#4), p. 14.

<sup>247</sup> Roteiro versão (#4), p. 14.

A versão (#1) apresenta um final similar a esta imagem de Miguel com a arma na boca: “Fernando foi até sua sala, botou uma folha branca na máquina de escrever. Durante um certo tempo fixou-a. Depois lentamente escreveu a palavra Rico, o nome dado ao refrigerante. Felo mais uma vez ou duas, mudou de linha e escreveu ‘tome Rico e conheça a alegria de viver’, fitou a frase um instante, depois bateu um x ao lado dela, mudou de linha e ficou batendo xizes pelo espaço que ficara em branco, desordenadamente.”<sup>248</sup> Este é o fechamento do texto. Da mesma forma que nas outras versões o personagem está atônito, apesar de a característica não ser explícita, pode ser compreendida. O fato de ficar digitando a letra “x” desordenadamente, lembra a ação desesperançada de Miguel com a arma na boca.

José Carlos Avellar entende que a imagem final, de Peréio com a arma na boca, “é a representação de um sentimento comum diante da censura política da ditadura militar”<sup>249</sup> Como comentamos acima, não há mais espaço para a palavra. Ainda para o autor “a ação pela palavra perdeu o sentido, em seu lugar a reflexão muda e imóvel diante do espelho: o revólver enfiado na boca.”<sup>250</sup> Este entendimento fica mais claro quando há um endurecimento do regime com o decreto do AI-5, em dezembro de 1968. Apesar de o filme ter sido escrito, filmado e montado antes desta data, o seu lançamento é concomitante. A imagem final, da arma na boca, torna-se materializada na forma da censura que barra o filme por certo período.

Este decreto coloca a chamada linha dura das forças armadas no comando e concentra o núcleo militar do poder na chamada comunidade de informações, isto é, naquelas figuras que estavam no comando dos órgãos de vigilância e repressão<sup>251</sup>. Skidmore<sup>252</sup> descreve o AI-5 e a guinada autoritária que o acompanhou como o primeiro golpe puramente militar no Brasil “sem o apoio ou o estímulo de qualquer setor civil”, notando que em 1974, por exemplo, a atuação da UDN (União Democrática Nacional) e de setores burgueses e industriais foi essencial para a efetivação do golpe.

Como notamos o AI-5 coincide com a tentativa de lançamento do filme em circuito nacional, que é barrado pela censura e só é liberado para o público no ano seguinte. Porém conseguiu neste tempo participar de alguns festivais.

Em *Roteiro da intolerância: a censura cinematográfica no Brasil*, Inimá Ferreira

---

<sup>248</sup> Roteiro versão (#1), p. 23.

<sup>249</sup> AVELLAR, José Carlos. Gustavo: Ação, reflexão e a busca da linguagem. In: **Revista Filmecultura**. Rio de Janeiro, n. 55, dezembro de 2011. p. 20.

<sup>250</sup> AVELLAR, José Carlos. Gustavo: Ação, reflexão e a busca da linguagem. In: **Revista Filmecultura**. Rio de Janeiro, n. 55, dezembro de 2011. p. 20.

<sup>251</sup> FAUSTO, Boris. **História do Brasil**. 13. ed., São Paulo: Editora Universidade de São Paulo, 2009, p. 480.

<sup>252</sup> SKIDMORE, Thomas. **Brasil: de Castelo a Tancredo**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988, p. 171.

Simões diz que o filme foi visto por quatro censores um pouco antes do Festival de Brasília, em outubro de 1968, e obteve consenso: desagradou a todos. Um deles escreveu:

Filme nacional dos mais medíocres, abordando tema político, que é o tema da atualidade para os cineastas. Monótono, vazio, sem expressão, este filme não atinge positivamente os objetivos a que por certo se propôs. Poder atingir outros, não calculados, demonstrativos de um cinema que definha e quase sucumbe pela falta de sensibilidade dos seus realizadores, que deixam de lado tantos temas bonitos que a história e as belezas naturais do nosso país comportam, para se dedicar a temas políticos que positivamente não entendem, pretendendo como que transformar uma estrutura política que se tivesse que correr ao seu modo só iria piorar a situação.<sup>253</sup>

Após este processo o filme acaba sendo liberado com o aval do próprio presidente do Senado, Gilberto Marinho. Porém os censores criticam a linguagem para deslegitimá-lo (monótono), justamente a linguagem que Dahl tanto prezou na constituição deste filme e que foi ressaltada por vários críticos. Mas o que mais parece ter causado indignação foi o fato de ser um deputado o personagem principal. Podemos perceber que a crítica é geral ao cinema nacional e não especificamente a *O Bravo Guerreiro*, quando dizem que é “demonstrativo de um cinema que definha [...] pela falta de sensibilidade de seus realizadores”. Também identificam a intenção de Dahl, e de seus colegas cineastas, de “transformar a estrutura política”, de construir um governo de esquerda contrário ao imposto pelo regime militar.

### **Considerações gerais sobre as versões analisadas**

A análise da criação das versões mostra-nos uma trajetória muito bem delineada pela qual passaram as intenções de Gustavo Dahl ao produzir “O Bravo Guerreiro”. É notório como a fala dos atores é priorizada a partir de (#4) e se torna o ponto central em (#F), tomando o lugar da interpretação gestual e emotiva, principalmente em Paulo César Peréio e Maria Lúcia Dahl. Em (#2) e (#3), de forma diferente, vemos uma grande vivacidade do casal, tanto para o amor quanto para o ódio.

A palavra ganha gradativamente força, criando uma espécie de filme falado sobretudo. A fotografia e o som reforçam tal ideia. Porém, a palavra não consegue se concretizar em gesto, no fim Miguel fracassa, e comete suicídio. Apesar de que o este fato só esteja explícito nas versões (#2) e (#3), sendo que na (#4) e no filme somente encosta o cano de um revólver no céu da boca e a tela escurece antes de sabermos se disparou ou não. Esse fracasso já fora

---

<sup>253</sup> SIMÕES, Inimá. **Roteiro da intolerância: a censura cinematográfica no Brasil**. São Paulo: Editora Senac, 1999, p. 121.

premeditado no início da narrativa desde a segunda versão numa fala do senador Virgílio na conversa na sauna, ao este dizer que os socialistas, ou o antigo partido de Miguel, são os que combatem os fatos com as palavras, mas as palavras perdem sempre.<sup>254</sup>

Um pouco depois do lançamento do filme os críticos Ismail Xavier, Ronald Monteiro e Rogério Sganzerla publicaram alguns artigos analisando-o e que reforçam esta interpretação do esvaziamento das emoções. O que também se pode constatar através do levantamento dos textos publicados à época de sua distribuição, e que – apesar de serem poucos – contribuíram para enriquecer a fortuna crítica sobre *O Bravo Guerreiro*.

Ismail Xavier defende que *O Bravo Guerreiro* é um filme racional e implosivo em sua estrutura, com um discurso que leva à autodestruição. O filme se insere numa estética “participante”, segundo ele, ao adotar uma câmera contemplativa e simétrica. Percebe-se aqui referência à crise em que os intelectuais se inserem após o golpe de Estado:

[...] é um filme implosivo, que não dá lugar a explosões barrocas. A lucidez obriga a reconhecer o incontestável: o bravo guerreiro assume a política como uma solução e uma justificação para a sua existência; o fracasso político não se antecipa a suas angústias, mas apenas deflagra o seu retorno ao desespero, fruto da sua própria fraqueza. Em *Terra em transe* (o intelectual em crise) discursa. *O Bravo Guerreiro* explica o porquê do discurso e da autodestruição.<sup>255</sup>

Skidmore, tempos depois, ao analisar historicamente o período, reforça esta ideia de crise pós-golpe na esquerda brasileira, onde o caminho que parecia certo perdera-se e que fora tão bem-adaptada ao cinema por Dahl e outros cineastas:

Após desfechado o golpe, a esquerda envolveu-se em amargos debates sobre a sua própria conduta na fase pré-Revolução. Como é que diagnosticou tão mal o cenário político? Por que houve tão pouca resistência ao golpe? Que deveria fazer agora a esquerda?<sup>256</sup>

A esquerda encontra-se perdida após o golpe de 1964, e sem rumo, tal qual Miguel após se ver eliminado do jogo político.

Xavier complementa seu raciocínio afirmando que toda essa lucidez levará a criação do filme de Dahl no formato de um discurso, “um filme sobre o discurso. Um filme que se estrutura, se articula e se desenvolve em torno do discurso. Um filme que revela a estrutura do discurso.”<sup>257</sup>

---

<sup>254</sup> Roteiro versão (#2), p. 2; e Roteiro versão (#3), p. 3.

<sup>255</sup> XAVIER, Ismail. “A Simetria do Bravo Guerreiro”. In: **O Diário de S. Paulo**, 2º caderno, terça-feira, 20/05/1969.

<sup>256</sup> SKIDMORE, Thomas. **Brasil: de Castelo a Tancredo**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988, p.173.

<sup>257</sup> XAVIER, Op. Cit.

Monteiro também levanta esta questão; para ele até a escolha dos atores, oriundos do rádio fazem parte da intenção de Dahl de tirar a expressividade de seu filme.

Contendo quase a inação dos gestos e expressões do intérprete, e recorrendo às vibrações da voz, Gustavo Dahl atinge, na caracterização do idealista e fracassado anti-herói a perfeita adequação do desempenho ao estilo do filme. (...) o autor (...) adota a linha radiofônica – em seus vários matizes – nas interpretações de Mário Lago, César Ladeira, Paulo Gracindo e Paulo Porto, aliada a exigida inexpressividade das veteranas fisionomias. As informações anteriormente conhecidas pelo espectador servem para atingir a dimensão desejada: ídolos de ontem na voz, explorando sua experiência na figuração de um mundo-que-explora-a-palavra-que-leva-a-nada.”<sup>258</sup>

Sganzerla nota um caráter de autocrítica ao Cinema Novo:

Castrando seus atores até o limite máximo de ascetismo suicida, Gustavo Dahl erige uma *mise-en-scène* constantemente voltada para si mesma. Contra si própria. A lucidez se confunde com a honestidade; *O Bravo Guerreiro* também é um filme da dúvida e do pavor provocado por essa dúvida.<sup>259</sup>

Ainda para Sganzerla, assim como para Xavier, este é um filme sobre a traição, que aqui deve se apresentar grande para se opor à traição cometida pelos intelectuais de esquerda ao ficarem imóveis perante o golpe de Estado; Sganzerla acrescenta a esta traição a traição pela “boçalidade” das multidões desarmadas. Também diz que é um filme ruim, suicida, propositalmente, por ter escolhido este estilo que não atrairia ao público, somente com a finalidade de crítica.

Em *O Bravo Guerreiro*, Dahl parece tentar transpor à tela muitos dos conceitos racionalistas e inibidores da emoção propostos por Brecht, já citados anteriormente. Estaria Dahl dizendo que este ímpeto de revolução sonhado por Brecht, e também por toda esta intelectualidade de esquerda brasileira dos anos 1950 e 1960, incluindo ele próprio, já não era mais possível após os descaminhos da História no nosso país? Skidmore afirma que “o silêncio forçado da oposição legal (com os Atos Institucionais, principalmente) criou um vácuo que a oposição armada tentou ocupar”.<sup>260</sup> A arma na boca de Miguel no final do filme, a nosso ver, encaixa-se nesse silêncio forçado em que a oposição encontrou-se, tendo a luta armada como uma das únicas soluções.

---

<sup>258</sup> MONTEIRO, Ronaldo P. “*O Bravo Guerreiro*”. In: **Guia de filmes INC**, Rio de Janeiro, n. 21, 1969.

<sup>259</sup> Documento datilografado e sem data, depositado na Cinemateca Brasileira na pasta: ADG\_Bravo Guerreiro, ainda à espera de catalogação.

<sup>260</sup> SKIDMORE, Thomas. **Brasil: de Castelo a Tancredo**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988. p. 171.

## Capítulo 4 – Uma análise comparativa do som em *O Bravo Guerreiro* e *Terra em Transe*

Neste capítulo analisaremos a forma como foi realizado o tratamento sonoro em *O Bravo Guerreiro*. Elegemos *Terra em transe*, 1967, de Glauber Rocha, como contraponto ao nosso objeto de estudo para comparar as opções estéticas de cada diretor, visto que este filme está na mesma linha crítica de *O Bravo Guerreiro* ao analisar o golpe militar no Brasil e seus desdobramentos, como o papel da elite intelectual do país e autocríticas à ideologia da geração cinemanovista.

O texto deste capítulo é uma variação do artigo final de avaliação da disciplina História e Música: História, Estética e Teoria, ministrada por Suzana Reck Miranda no segundo semestre de 2011 no Programa de Pós-Graduação em Imagem e Som da UFSCAR.

*Terra em transe* acompanha o jornalista e poeta Paulo Martins, que oscila entre diversas forças políticas que lutam pelo poder no fictício país de Eldorado: D. Porfírio Diaz, um líder de direita e político de tradição, D. Felipe Vieira, governador da Província de Alecrim, líder populista e demagógico, e D. Julio Fuentes, poderoso empresário dono de um império de comunicação. Numa conversa com a militante Sara, Paulo conclui que o povo de Eldorado precisa de um líder e que Vieira possui tais atributos. Eldorado encontra-se entre o golpe de estado e o populismo, entre a crise e a transformação. E Paulo, dividido entre a poesia e a política, agoniza sem conseguir solucionar as incoerências de Eldorado e as suas próprias contradições.

O filme todo é contado em *flashback*, do ponto de vista do agonizante Paulo Martins que, quando opta pela resistência armada e militante, acaba sendo ferido pela polícia após ter sido traído por Dias e este decretar a lei marcial em Eldorado.

Este é o primeiro longa-metragem que Glauber realiza após o golpe militar de 1964, visto que *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, apesar de seu lançamento ter ocorrido nesta data, teve suas filmagens realizadas em 1963, o que pode ser confirmado na obra de Josette Monzani.<sup>261</sup>

### 4.1 – Mudanças na estética musical brasileira

A música adotada nos filmes dos Estados Unidos e Europa a partir da década de 1930

---

<sup>261</sup> MONZANI, Josette. *Gênese de Deus e o Diabo na terra do Sol*. São Paulo: Anablume/Fapesp; Salvador: Fundação Gregório de Mattos/ CEB da UFBA, 2005.

necessitava de muitos recursos. Segundo Irineu Guerrini Jr.,<sup>262</sup> na produção cinematográfica dos grandes estúdios, o modelo tradicional de música para cinema era o “sinfônico”, o que pressupõe a contratação de dezenas de músicos e a existência de estúdios de gravação de som com tamanho e equipamentos adequados ao número de executantes. Era comum um Departamento de Música organizado e com abundantes facilidades técnicas para a produção e a pós-produção da trilha sonora quando a realização se concentrava nos grandes estúdios. Este tipo de produção aplica-se primordialmente aos filmes de longa-metragem voltados para o grande público. Era necessário um grande investimento econômico para se contratar uma orquestra, os equipamentos e a equipe corretos para se obter um resultado satisfatório para o padrão determinado, e assim conseguir o retorno financeiro desejado perante o público.

Apesar de este padrão sinfônico ter sido largamente predominante entre os anos 1930 e 1950, a partir de então, e com mais força nas décadas seguintes, o panorama começa a se modificar. Parte da produção estadunidense e europeia passam a inserir elementos de outros universos musicais mais contemporâneos, como o *jazz* e a música eletrônica, mesmo em contextos extradiegéticos. Exemplo disso são os filmes de Elia Kazan nos Estados Unidos ou dos cineastas da *Nouvelle Vague* e do Neo-Realismo na Europa. Uma música mais enxuta em seus gastos e em sua opulência, com equipe musical reduzida e maior parcimônia no seu próprio uso ganha lugar nas décadas citadas e se torna o padrão. Guerrini enumera estes fatores como sendo os originários de tal mudança:

[...] certo cansaço do público com respeito a histórias ‘românticas’, e música inspirada no romantismo, com a conseqüente ascensão de temas e ambientes mais realistas, assim como música adequada a esses temas e ambientes; o declínio dos grandes estúdios e o aparecimento de produtores independentes, que trabalhavam com orçamentos menores e que, portanto, não dispunham de recursos para uma produção musical sinfônica; o fortalecimento do mercado consumidor jovem nos anos sessenta impondo novos estilos, especialmente o *rock*.<sup>263</sup>

No Brasil, a teoria e prática da sonorização no cinema seguiu o padrão sinfônico/orquestral descrito acima. Os filmes de Humberto Mauro, por exemplo, sempre utilizavam músicos que possuíam formação clássica. A Companhia Vera Cruz, que nos anos 1950 tentou com afínco, mas frustradamente, implantar uma indústria cinematográfica no Brasil, também adotou o modelo sinfônico em suas produções. Júlio Medaglia expõe como eram realizadas as sessões de gravação de música para os filmes em tal Companhia:

---

<sup>262</sup> GUERRINI JR., Irineu. **A música no cinema brasileiro**: os inovadores anos sessenta. São Paulo. Terceira margem, 2009, pp. 25-26.

<sup>263</sup> GUERRINI JR., Irineu. **A música no cinema brasileiro**: os inovadores anos sessenta. São Paulo. Terceira margem, 2009, p. 26.

Eram verdadeiras legiões de músicos que se deslocavam em dois ou três ônibus para os estúdios de São Bernardo e formavam orquestras sinfônicas de mais de oitenta instrumentistas, para gravar as trilhas originalmente escritas para cada filme<sup>264</sup>

Assim não se fugia da regra de que para manter este padrão era necessário alto investimento de capital, e se nos países mais desenvolvidos tal sistema já estava saindo de linha, como descrito acima, no Brasil difícil foi mantê-lo. Mesmo a Companhia Vera Cruz e a Atlântida não perduraram, quanto menos seu sistema musical e os pré-requisitos financeiros para aplicá-lo.

Com o surgimento do Cinema Novo uma nova estética é idealizada e posta em prática. Em 1965, Glauber Rocha apresentava o manifesto “Uma estética da fome”.<sup>265</sup> Segundo Guerrini, neste texto Rocha procura situar o movimento cinematográfico surgente tanto no contexto do Brasil pós-golpe quanto num panorama mais abrangente, o da crítica ao dependentismo, como o autor denomina, ao qual os países do terceiro mundo se encontravam submetidos sob os do primeiro mundo, nas relações entre colonizado e colonizador.

A fome que Rocha prega não é somente a falta de alimentos do miserável, mas também uma ausência estrutural para se reproduzir aqui o que é e como é feito na metrópole. Para ele somos precários e não podemos negar isto, mas sim usar esta (des)vantagem ao nosso favor. A luta contra o colonialismo também se faz ao criar novos padrões estéticos que contestam o *status quo*, pré-definido e imposto pelo colonizador. Por isso o cineasta do subdesenvolvimento deveria usar a precariedade a seu favor, produzir descolado da lógica industrial que é ligada ao grande capital. Como diz Fernão Ramos:<sup>266</sup> trata-se de um “aproveitamento criativo da precariedade”.

Ismail Xavier<sup>267</sup> (1977) acredita de forma similar que o problema maior do modelo hollywoodiano de se produzir filmes não é o de ocultar a realidade e introduzir o espectador num mundo de sonhos, opaco, mas sim que para se obter tal efeito é necessário que uma quantidade de recurso financeiro seja investido. Como no capitalismo nada é dado de graça, sem intenção de algum retorno, quem investe neste ramo cobra que ideais que perpetuem sua classe no poder sejam transmitidos nesse meio de grande alcance às massas. Assim, somente

---

<sup>264</sup> Apud. GUERRINI JR., Irineu. Op. Cit., p. 26.

<sup>265</sup> Apud. GUERRINI JR., Irineu. **A música no cinema brasileiro: os inovadores anos sessenta**. São Paulo. Terceira margem, 2009, p. 28.

<sup>266</sup> Ibid., p. 29.

<sup>267</sup> XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência**. São Paulo. Paz e Terra, 1977.

um modelo, a exemplo do que foi proposto por Rocha, que negue este padrão sofisticado de produção, poderia impor ideais revolucionários aos espectadores.

Ao analisar a produção de filmes do Cinema Novo, não só esteticamente mas também quanto ao tema e conteúdo, percebemos como a estética social se faz presente. Basta observar os filmes da primeira fase deste movimento, citados acima.

Esta mudança de polo e de estética de produção tornou-se mais acessível graças aos avanços tecnológicos que baratearam os equipamentos cinematográficos. Na passagem da década de 1950 para a de 1960 surgem, segundo Fernando Costa,<sup>268</sup> os primeiros resultados concretos da busca por equipamentos mais leves para gravação de som e de captação de imagem. Os gravadores Nagra, criados na Suíça, surgiram com o intuito de facilitar o deslocamento do material de equipes jornalísticas televisivas. Com isso é possibilitado que o som direto seja captado facilmente em filmagens externas, diminuindo custos e agilizando o processo de criação.

É neste cenário, com tais propósitos e *modus operandi*, que os dois filmes aqui estudados se inserem.

#### **4.2 – *Terra em transe* – Uma explosão barroca**

*Terra em Transe*, assim como quase toda a obra de Glauber Rocha, foi muito analisada tanto pela produção acadêmica brasileira quanto pela internacional. E, como era de se esperar, a forma como são tratados a música e o som neste filme não escaparam de tais críticos. Para levantar tal debate analítico recorreremos às obras, anteriormente citadas, de Costa e Guerrini.

O australiano Graham Bruce escreveu um artigo especificamente sobre o papel da música nos filmes de Rocha, em que mostra como a música tem uma função estrutural muito importante, “organiza a narrativa, expande o sentido das imagens, passa a dividir com elas a incumbência de contar a história”.<sup>269</sup> Sobre o filme em questão Bruce nota como a montagem é realizada de forma a negar o trabalho de suavização que é feito no cinema clássico quando Rocha cria contrastes na trilha através do uso de cortes abruptos. Há momentos com forte oposição entre os estrondosos instrumentos de percussão e cenas com sequências nas quais não há outro som que não seja a voz de Paulo, o que, segundo Costa, causa uma impressão de silêncio. Bruce ainda comenta como existem no filme polarizações de diferentes matizes

---

<sup>268</sup> COSTA, Fernando Morais da. **O som no cinema brasileiro**. Rio de Janeiro. 7Letras, 2008, pp. 132-133.

<sup>269</sup> Apud COSTA, Fernando Morais da. Op. Cit., p. 182.

musicais, sendo cada uma ligada a algum personagem. Costa<sup>270</sup> resume isto em um esquema geral em que o conservador Diaz é acompanhado pela música erudita, de origem ou de forte influência europeia, como Verdi e Carlos Gomes. Vieira, o político populista, que tenta se aproximar do povo, mas sempre de maneira superficial, tem como espécie de *leitmotiv* para si o candomblé e o samba. Já Paulo, o poeta em dúvida político-existencial, é embalado por músicas de Villa-Lobos, que fazem a simbiose entre a música erudita e a popular. Villa-Lobos foi amplamente utilizado nesse período por diversos fatores. Desde a facilidade de acesso com o material de LP, que agora apresentava acesso mais fácil graças ao sucesso que tinha tido uma ou duas décadas atrás nas salas europeias e estadunidenses, onde os recursos para gravação eram mais sofisticados. Como também ao fato de Dona Mindinha, sua viúva, ter, de certa forma, autorizado o uso ilimitado de sua produção pelos cineastas. Sobre os direitos autorais pronunciava-se da seguinte maneira, segundo Walter Lima Jr.: “Você usa meu filho, o Villa quer isso, o Villa jamais cobraria isso.”<sup>271</sup>

O LP que foi utilizado por Glauber Rocha para que ele conhecesse a obra de Villa-Lobos e a inserisse no filme *Deus e o diabo na terra do sol* foi roubado da Aliança Francesa de Salvador, BA em uma das vezes que Rocha foi com sua equipe para a cidade consertar uma câmera que havia quebrado.<sup>272</sup> Este episódio guarda uma relação direta com a estética da fome, pois, com a precariedade de recursos, o ato de apropriar-se do que está resguardado pelos limites do capital torna-se necessário. No caso há a apropriação física do LP primeiramente e depois da gravação realizada por estúdios e com recursos do primeiro mundo. Além do mais, mesmo com outros compositores, era normal não se creditar a trilha no filme, evitando-se assim o pagamento dos direitos autorais.

Ao trazer novamente Villa-Lobos para o cinema, que estava longe das telas já há cerca de vinte anos, os jovens diretores deste período objetivavam aproximar o erudito com o popular, traziam o projeto de nação modernista da Semana de Arte Moderna de 1922 para os anos 1960. O próprio projeto de nação também tem seus momentos de dúvida entre qual seria o melhor modelo de revolução para se transformar o Brasil de um país arcaico em um desenvolvido, se seria a revolução burguesa ou a socialista.

Retornando nosso debate ao filme *Terra em transe*, acrescentamos o texto de Ismail

---

<sup>270</sup> Ibid., p.183.

<sup>271</sup> GUERRINI JR., Irineu. **A música no cinema brasileiro: os inovadores anos sessenta.** São Paulo. Terceira margem, 2009, p. 128.

<sup>272</sup> Ibid.

Xavier<sup>273</sup> no qual este mostra como a trilha tem o papel de construir sentidos que se justapõem àqueles dados pelas imagens. Para exemplificar, Xavier cita a forma como é feita a sobreposição do discurso de Paulo sobre a cena da coroação de Diaz. A invasão da trilha sonora da sequência anterior sobre a imagem muda completamente a interpretação que fazemos da segunda, segundo o autor. Diz ele ainda ser possível a análise que, através deste contraponto, Paulo estaria desesperadamente querendo desmascarar Diaz.<sup>274</sup> Xavier<sup>275</sup> ainda comenta a potência exacerbada, barroca, da voz de Paulo. Em cena ou *over* sua voz retumba a emoção sentida pelo protagonista, ao discutir com seus adversários ou ao declamar sua poesia.

Miguel, em *O Bravo Guerreiro*, e os personagens mais próximos de seu círculo, como sua esposa, são praticamente o oposto a isto. Mesmo em uma discussão entre casal, que provavelmente teria os ânimos alterados, o tom monocórdio da voz dos dois raramente é alterado. Trataremos disto a seguir.

### 4.3 – *O Bravo Guerreiro* – Racionalidade versus emotividade

O filme de Dahl apresenta uma estética mais sóbria e racional do que o de Rocha, tanto no que se refere ao som quanto à imagem, com os já analisados planos longos e abrangentes, e sua câmera fixa, imóvel. Como Dahl estudou por alguns anos na Itália, teve contato com diretores expoentes do Neo-Realismo. Como afirma Bazin,<sup>276</sup> este movimento cinematográfico usa os recursos do *long take* e do movimento da câmera para preservar ao máximo possível o espaço e o tempo do movimento pró-filmico, a realidade física que é filmada em frente a câmera.

No caso em questão, o som também é extremamente contido e pontual. A música não aparece em mais do que quatro situações, a saber:

1. Durante o almoço da cúpula do Partido Nacional, que nos roteiros estava localizado no MAM do Rio de Janeiro, mas sem posição espacial delimitada no filme. Esta sequência, onde é tratado o destino político de um membro do partido envolvido em corrupção e chantageado pelo Partido do Povo, é acompanhada por duas músicas instrumentais brasileiras, *Tico-tico no fubá* e *Aquarela do Brasil*.

2. Na casa do senador Augusto (Mario Lago), logo após Miguel tomar a decisão de

---

<sup>273</sup> Apud COSTA, Fernando Morais da. **O som no cinema brasileiro**. Rio de Janeiro. 7Letras, 2008, p. 183.

<sup>274</sup> COSTA, Fernando Morais da. Op. Cit., p. 183.

<sup>275</sup> Apud COSTA, Fernando Morais da. Op. Cit., p. 183.

<sup>276</sup> Apud BLANDFORD, Steve, GRANT, BARRY, *et. all.*. *The film studies dictionary*. New York: Oxford University Press Inc., 2001, p. 164.

abandonar o Partido Nacional. Foi utilizada a música *Gymnopédie, I*, de Erick Satie.

3. Quando Miguel propõe em uma *boite* a Conrado (Ítalo Rossi) a sua filiação ao Partido do Povo há uma música de salão, ao fundo, acompanhando os dançantes.

4. Nas sequências finais, após Miguel sair da assembleia, até o fim do filme, quando Miguel chega à sua casa e coloca uma arma na boca, uma música instrumental do conjunto de alguns instrumentos de corda, em tom melancólico, o acompanha até o fim do filme.

Quanto ao primeiro trecho, não vemos o aparato sonoro, banda ou aparelho de som no restaurante, e, assim, não é possível dizer se esta é uma música diegética ou extra-diegética, se ela é interna ao filme e seus personagens a percebem ou se é um elemento somente adicionado para sensibilizar o espectador. Em *O Bravo Guerreiro* a quase falta de som coloca o espectador em um tempo e espaço distante do sonho, muito próximo à realidade. Nos momentos em que há música, esta parece ter uma função muito específica, muito bem definida pelo diretor. No primeiro caso acreditamos que havia, além da identificação com a crítica ao sistema cinematográfico clássico, a tentativa de marcar, ou demarcar, espacialmente a cena. Gorbman<sup>277</sup> aponta esta função da música no cinema. Esta demarcação também serve para a música da *boite*, já que nos roteiros Dahl sempre deixou clara sua intenção de criar um clima burguês, principalmente pela decoração e as vestimentas dos personagens. A música ajuda a ressaltar este ambiente. Em todos os roteiros, vemos a expressão MAM nesta sequência, assim como em outros momentos é explícita a referência a localidades cariocas, como a Avenida Atlântica, ou ao Brasil, como “tradições políticas brasileiras” e “povo brasileiro”. No filme, não vemos nada disso. Com a necessidade de driblar, acreditamos, a censura, estes elementos que remetiam ao país de produção do filme não poderiam permanecer e foram aos poucos eliminados, conforme já demonstramos no capítulo anterior. Rocha utiliza a República de Eldorado para situar Paulo, e Dahl este espaço não-denominado para Miguel, mas sempre com a intenção de se referir e criticar principalmente a situação política brasileira. A música, nesta inserção no restaurante, ganha o sentido de mostrar o que foi oculto, revela que o Brasil é o cenário pretendido do filme, dada a presença da música popular brasileira.

No item três, as pessoas dançam no centro do ambiente, a percebem, ou seja, é diegética. Provavelmente o restaurante, com requinte tão sofisticado, com vários empregados para servir a refeição e exibir o ambiente burguês desejado por Dahl, também tivesse uma

---

<sup>277</sup> GORBMAN, Claudia. *Unheard melodies: narrative film music*. Indiana. Indiana University Press, 1987, p. 82.

banda tocando, apesar de não a vermos e em nenhum momento dos roteiros ela ser citada, o que cria uma certa dubiedade sobre seu ponto de origem. No cinema moderno, como já vimos na análise do filme de Rocha, isto se torna muito comum. O ponto emissor da música fica cada vez menos objetivo. A dubiedade atinge também o ponto receptor, muitas vezes não sabemos se a música está acompanhando um determinado personagem, em seu interior, se está no ambiente em que ele ocupa ou se é uma amarração formal para o espectador do filme, como podemos perceber em Chion.<sup>278</sup> Este autor também mostra como a música atua em função da percepção temporal, manipulando o tempo, apontando como sua presença é determinante em diversas situações e complementa a função do prolongamento da imagem discutida por Bazin, anteriormente comentada.

A música de Satie traz certa ambiguidade à cena. Satie também foi um crítico do cenário musical europeu da virada do século XIX para o XX, e tinha uma forma um tanto contestatória e anarquista de expressar-se, criando músicas que fugiam ao padrão exigido pelas escolas de arte. Da mesma forma que Miguel, também chegou a ser rejeitado por seus companheiros. O uso desta música para acompanhar a frustração de Miguel com os seus parece ter sido outra escolha pontual.

Quanto ao último trecho musicado, reservamos a ele uma análise mais complexa. Este é o único tratamento sonoro que aparece nos roteiros, e está presente em todas as versões de Miguel. A música de Beethoven está prevista em todas mas, ironicamente, na versão final é substituída por uma música menos monumental.

Separámos alguns excertos das sequências 17 e 18, aterra e apartamento de Miguel, conforme expostas no capítulo anterior. Ao final da discussão generalizada na assembleia dos operários, estes se levantam agitados e iniciam um embate físico. O som do tumulto preenche a cena, criando um descontrolo até então não presente em toda a aura de racionalidade que foi construída no filme, soma-se o fato de este trecho apresentar os poucos planos que foram filmados com a câmara na mão, como já demonstramos anteriormente.

A próxima cena é de visão subjetiva de Miguel de dentro do carro na estrada para sua casa, na qual o som dos operários continua invadindo esta nova tomada por cerca de dez segundos, como se custasse a abandonar o pensamento de Miguel, sendo substituído suavemente pelo som dos instrumentos de corda, que acompanhará a diegese até o seu fim. De volta a casa, já vazia, o protagonista contempla o mar, coloca uma arma dentro da boca e,

---

<sup>278</sup> CHION, Michel. *Film, a sound art*. New York, Columbia University Press, 2009. Tradução: GORBMAN, Claudia.

em tomada razoavelmente longa e estática, a tela escurece sem o gatilho ser puxado, enquanto o som dos instrumentos de corda continua a tocar.

Comparemos como o trecho após a saída da assembleia é tratado nas diferentes versões em que esta sequência é apresentada (#2), (#3) e (#4):

1. “Ligou o rádio, explodiu o coral final da nona sinfonia de Beethoven. O carro voava pelo aterro, ainda era dia. A música tocava altíssima. Diante de sua casa deixou o carro de qualquer jeito. A música continuava a reboar em seus ouvidos. Tomou o elevador, abriu a porta. Esqueceu-se da música.”<sup>279</sup> Após isso não há mais referência quanto à sonorização.

2. “Liga o rádio. Explode o coral da nona sinfonia de Beethoven. Altíssimo. Diante de casa, Miguel larga o carro de qualquer jeito. A música o acompanha até abrir a porta do apartamento. Silêncio. A casa vazia.”<sup>280</sup> O tratamento sonoro final difere do primeiro. “(...) encosta o cano (da arma) no céu da boca e dispara. As vozes da nona sinfonia explodem de novo. A manhã está magnífica.”<sup>281</sup>

3. Após Miguel entrar no carro: “Ouve-se o coral final da Nona, de Beethoven.”<sup>282</sup> Além desta menção, somente há “a imagem escurece em silêncio”, após o deputado pegar um revólver e encostar o cano no céu da boca, sem explicitar o suicídio.

No primeiro caso, a música surge definitivamente, de forma diegética, segundo a rubrica do roteiro, do aparelho sonoro do carro, mas continua “reboando nos ouvidos” de Miguel. Ele só a “esquece” ao entrar em seu apartamento. Isto sugere que o som deveria cessar quando Miguel adentra no apartamento, mas o roteiro indica também que após disparar o gatilho fez-se um silêncio. Como Miguel não falava até então, este silêncio pode ser sucessivo à explosão da pólvora do revólver, ou indicar que havia música no apartamento acompanhando os movimentos de Miguel. Porém, há algo mais intrigante e que altera o significado final. “Fez-se um silêncio” é uma inscrição a caneta, acima de um trecho digitado e riscado onde estava escrito: “De novo explodiram as vozes do coral.” Com a mudança realizada, em que o coral da nona sinfonia de Beethoven é substituído pelo silêncio, há o esvaziamento emocional da cena, que terá continuidade nas próximas versões.

No roteiro (#3), o tratamento é similar, porém, ali ele não se esquece da música, ela é trocada pelo silêncio do local, (“Silêncio. A casa vazia”). Novamente as vozes da nona

---

<sup>279</sup> Roteiro (#2), p. 53.

<sup>280</sup> Roteiro (#3), p. 27.

<sup>281</sup> Roteiro (#3), p. 28.

<sup>282</sup> Roteiro (#4), p. 45.

sinfonia “explodem”, mas desta vez o trecho não é rasurado. Na versão anterior, Miguel vai até o cofre em seu escritório e coloca o revólver em sua boca lá mesmo. Em (#3) ele caminha pela casa com o revólver até o terraço onde contempla o mar, e é nesse ambiente que dispara a arma. A rubrica indica um possível tratamento visual que, provavelmente, deveria ser acompanhado pelo diretor de fotografia, quando informa que Miguel “olha o mar, depois joga a cabeça para trás e abre a boca, como se fosse engolir uma pílula, encosta o cano no céu da boca e dispara. As vozes da nona sinfonia explodem de novo. A manhã está magnífica.” Acreditamos que a tomada final seja um plano subjetivo da última imagem que Miguel vê em vida, o céu da “manhã magnífica”. Olhava para o céu num movimento similar ao de engolir uma pílula.

O roteiro (#4), que em muitos aspectos é parecido com o que está em (#F), mantém-se aqui fiel às outras versões e indica também a música de Beethoven. Já o filme mostra algo menos grandioso. Ao invés do coral ouvimos somente um único instrumento, isolado, da mesma forma que o personagem Miguel após todas suas decepções. O que teria feito Dahl optar pela mudança de tom dos roteiros para o filme? Qual seria a razão de se retirar toda a carga emocional que estava presente na música prevista?

Para tentarmos esboçar resposta para estas perguntas relembramos como não é só na música que se dá o esvaziamento emocional do filme, já que, como já analisado nos capítulos anteriores desta dissertação, a *mis-en-scène* também parece ter sido pensada para conter gestos mais expressivos dos atores. Podemos deixar isto mais claro retomando as análises comparativas que estão expostas nas sequências 5 e 15 do capítulo anterior, sobre a chegada de Miguel à sua casa após a decisão de deixar o partido de esquerda e novamente quando este retorna da *boite* e Clara rompe com ele.

Analisando tais trechos, fica claro que Dahl tem um movimento de exclusão da emoção em seu filme, o que podemos analisar como um diálogo com as ideias de Brecht. Para o dramaturgo alemão, o homem é visto como um ser em processo de se transformar e transformar o mundo, e não como um ser fixo, imutável, com natureza humana definitiva. Ele depende da situação histórica, e por isso, “as desgraças do homem podem ser superadas por serem somente isso, e não eternas”.<sup>283</sup> Tirando a emoção, pode-se dizer, dá-se espaço para a razão. O homem pode refletir sobre sua posição na sociedade e buscar uma solução para seus problemas. No caso, o conflito do intelectual de esquerda com a posição política crítica em

---

<sup>283</sup> ROSENFELD, Anatol. **O teatro épico**. 3 ed. São Paulo. Perspectiva, 1997, p. 150.

que se encontrava o país com a imposição de uma ditadura pelos militares, em que o povo não tinha representatividade no legislativo nem no executivo. A palavra neste filme ganha gradativamente força, criando uma espécie de filme falado, oralizado sobretudo. Porém, a expressão verbal não consegue se concretizar em *ato*, e, ao final, Miguel fracassa, suicidando-se.

Continuando o debate iniciado no capítulo anterior, podemos avaliar que, como a via democrática falhou, o povo não está mais ao seu lado, os grupos que um dia o apoiaram e por ele foram defendidos o traíram em seus ideais e não há mais espaço para o diálogo, resta a este jovem que um dia teve o sonho de alterar a realidade social brasileira suportar a arma que está em sua boca: e calar-se. É possível a análise de que o descontentamento e a falta de esperança de Dahl e sua ânsia pela reflexão, a reflexão da maioria dos jovens sobre os rumos tomados por aquele governo, podem ter influenciado-o a dar esta guinada no tom do seu primeiro longa-metragem.

Suzana Reck Miranda assim abre seu texto:

É sabido que a música, no cinema, gerencia emoções, fornece pistas, costura elipses temporais, entre outras funções demandadas pela narrativa audiovisual. Quando um filme traz a música também em sua história, as possibilidades de articulação se expandem: ela torna-se, ao mesmo tempo, sujeito e meio ou, como diz Michel Chion, heroína e utilitária.<sup>284</sup>

Ao retirar a música de seu filme, Dahl optou por um caminho mais sóbrio, ao contrário de Rocha, que explode o som de forma a preencher o espaço fílmico quase o tempo todo. Porém, mesmo com meios distintos, os fins de ambos os diretores se assemelham: criticar o que havia ocorrido no cenário político brasileiro, ou melhor, criticar os que deixaram que tudo ocorresse, entregando um projeto de anos, de décadas, sem muita resistência ao grupo opositor.

Cacá Diegues mostra como a inovação estética era feita conscientemente e como a interpretação de que Paulo e Miguel são alter-ego e crítica da geração dos diretores desses filmes, incluso deles próprios: “Deixamos de fazer a música que corresponde a imagem do filme para fazer a música que corresponde aos sentimentos do personagem ou até mesmo as ideias do autor”.<sup>285</sup>

---

<sup>284</sup> MIRANDA, Suzana Reck Miranda. A liberdade e a duplicidade em Kieslowski in **Revista Rua/UFSCar**, 2008. São Carlos, SP.

<sup>285</sup> GUERRINI JR., Irineu. **A música no cinema brasileiro: os inovadores anos sessenta**. São Paulo. Terceira margem, 2009, p. 128.



## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Na constituição desta pesquisa nossa intenção foi a de realizar a leitura dos documentos do processo do filme *O Bravo Guerreiro* com base na teoria e metodologia relativas à Crítica Genética, aplicando a esta os suportes da análise fílmica, para entendermos melhor o produto finalizado, e da História, trazendo o contexto da época da produção na tentativa de reconstruir o universo discursivo do qual surgiu a obra.

Ao expormos e analisarmos os documentos de processo deste filme junto ao contexto histórico em que este foi produzido buscamos algumas indicações que poderiam dar pistas sobre o processo criativo de Gustavo Dahl. A análise dos textos à luz da Crítica Genética contribuiu para reforçar a interpretação histórica sobre o período da ditadura militar brasileira, já que ao analisarmos somente o filme não é possível observar a redução emotiva que ocorre gradualmente nos personagens ao longo da escrita dos roteiros. Na mutação verificada nestes documentos percebemos, observando e comparando cada uma das versões, que o autor realizou alterações substanciais ao longo do tempo, inclusive na estrutura dos roteiros e na caracterização dos personagens.

A relação entre Crítica Genética e História ainda não foi amplamente estudada, como informa Almuth Grésillon: “tudo, ou quase tudo, está para ser feito nesse campo em que história e gênese se encontram.”<sup>286</sup> Apesar das especificidades do tratamento que cada uma das metodologias aplica aos documentos há certa similaridade como, por exemplo, a pesquisa em arquivos e a leitura minuciosa dos documentos.

É impossível pressupor com exatidão o que se passa na mente do autor ou de qualquer sujeito histórico, porém, para a Crítica Genética podemos buscar os “rastros” que foram deixados por seus pensamentos na forma materializada dos documentos de processo, visando realizar uma reconstrução genética. Paul Valery diz que “é preciso remontar à Fonte – que não é a origem. A origem é, em tudo, imaginária. A fonte é o fato aquém do qual o imaginário se propõe. A água brota daí; embaixo eu não sei o que acontece.”<sup>287</sup> Não tivemos a intenção nesta pesquisa de buscar a ideia original que levou Dahl a escrever os roteiros e filmar *O Bravo Guerreiro*, e sim de observar o percurso de suas ideias ao longo desse processo.

Ao realizar este trabalho foi possível observar que a ação ético-estética de Dahl

---

<sup>286</sup> GRÉSILLON, Almuth. **Elementos de Crítica Genética: ler os manuscritos modernos**. Porto Alegre: Editora UFRGS, 2007. p. 45.

<sup>287</sup> Apud. GRÉSILLON, Almuth. **Elementos de Crítica Genética: ler os manuscritos modernos**. Porto Alegre: Editora UFRGS, 2007. p. 45.

compreendia escrever, fazer filmes e atuar na defesa do cinema brasileiro, enquanto dirigente público. Ainda muito jovem foi crítico literário, estudou cinema na Europa e quando retorna ao Brasil se integra ao movimento do Cinema Novo, onde continua contribuindo para a parte teórica através de seus textos e com a produção de *O Bravo Guerreiro*. Quando se torna dirigente, tendo seu cargo principal na Embrafilme, continuará com sua trajetória de salvaguarda do cinema nacional. E mesmo quando retoma a produção de filmes, com *Uirá* e *Tensão no Rio*, voltará a dedicar-se à questão da linguagem no cinema, como fizera no seu primeiro longa-metragem.

Assim que é inventado o cinema os historiadores iniciam seu relacionamento com este novo suporte<sup>288</sup>, mas é somente com o surgimento da História Nova, a partir dos anos 1970, que o cinema será amplamente considerado como documento histórico. Dessa forma vemos nosso objeto de estudo como um documento significativo para a compreensão do período em questão.

Sobre esta relação citamos Marc Ferro, que foi um dos grandes responsáveis pela incorporação do cinema ao fazer histórico, tornando-o objeto, e apontando que informações inesperadas às vezes são incorporadas “em todos os níveis do filme, como na sua relação com a sociedade. Seus pontos de ajustamento, os das concordâncias e discordâncias com a ideologia, ajudam a descobrir o latente por trás do aparente, o não visível através do visível. Existe aí matéria para uma outra história, que não pretende certamente constituir um belo conjunto ordenado e racional, como a História.”<sup>289</sup> Para Ferro, como pode ser percebido através do exemplo de filme usado por ele (*Duralex*, 1925, Kulechov), o aspecto mais relevante do filme de ficção consiste na sua capacidade de dialogar com o “presente”, ou melhor, com as lutas políticas do momento histórico em que foi concebido, produzido e exibido. Em *O Bravo Guerreiro* podemos notar esse caráter de construção de uma outra história através da utilização do recurso da alegoria.

Após esta pesquisa nos perguntamos, quem seria o bravo guerreiro?

Ao analisar o contexto brasileiro em que o filme foi produzido e os documentos expostos nesta dissertação percebemos que Miguel parece ser uma representação do período populista. As questões sindicais e políticas são temas centrais de *O Bravo Guerreiro*. A figura

---

<sup>288</sup> Conferir em MORETTIN, Eduardo. O cinema como fonte histórica na obra de Marc Ferro. In: CAPELATO, Maria Helena. [et. al.]. **História e Cinema**. São Paulo: Alameda, 2007, pp. 39-64.

<sup>289</sup> FERRO, M. “O filme: uma contra-análise da sociedade?” In: LE GOFF, J.; NORA, P. (Orgs.). **História: novos objetos**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1979, p. 204.

de um político com grande apoio na classe operária assemelha-se muito ao modelo nacional-populista adotado na Argentina durante o peronismo<sup>290</sup> e às medidas tomadas principalmente por Getúlio Vargas e João Goulart no Brasil. Seria o personagem deputado Miguel alguma projeção dos presidentes da república brasileira do período estudado?

Talvez a figura de Getúlio, que construiu uma imagem patriarcal junto aos trabalhadores e que se suicida com uma arma de fogo. Juscelino tinha metas audaciosas de crescimento para o Brasil e principalmente sua indústria, ampliando, dessa forma, a classe operária industrial. Jânio Quadros era admirado por Dahl, que chegou a afirmar anos após a realização do filme que a ideia inicial surgiu após a renúncia dele, em 1961.<sup>291</sup> Teve uma trajetória política rápida e ascendente e um governo marcado por polêmicas. João Goulart, que também foi deputado, senador, ministro do trabalho, se dedicou aos sindicatos e aos trabalhadores e buscou apoio nestes grupos. Foi deposto no golpe liderado pelos militares e setores civis da direita liberal.

Mas mais do que procurar uma figura representativa acreditamos que o filme se encaixa no conceito de alegoria proposto por Ismail Xavier. O país e os personagens de *O Bravo Guerreiro* referem-se a um contexto mais amplo, uma alegoria do Brasil das décadas de 1940 a 1960, expandindo, tornando-se uma metáfora da realidade brasileira ou da América Latina.

A partir de filmes como “Terra em Transe” e “O Bandido da Luz Vermelha” as alegorias se fizeram expressões encadeadas, ou da crise da teleologia da história, passagem que encontrou seu termo final frente a figurações anteriores da história, passagem que encontrou seu termo final nas expressões apocalípticas saídas da nova geração que rompeu com o Cinema Novo no final da década (de 1960). Em tais expressões, a perplexidade e o sarcasmo se traduzem em estruturas agressivas que, negando horizontes de salvação, afirmam uma antiteleologia como princípio organizador da experiência.<sup>292</sup>

Esta definição encaixa-se de forma apropriada ao nosso objeto, o anti-herói Miguel que não tem seu projeto levado até o objetivo desejado, talvez por um pouco de imaturidade, de confiança demasiada em si mesmo e no contexto em que se encontrava. As causas são contestáveis, mas os resultados não. A derrota é clara e indubitável.

Nos roteiros as referências às locações das filmagens são bem claras. O MAM, o

---

<sup>290</sup> FAUSTO, Boris. **História do Brasil**. 13. ed., São Paulo: Editora Universidade de São Paulo, 2009, 387-386.

<sup>291</sup> Entrevista concedida por Dahl ao programa Luzes, Câmera, da TV Cultura. Está depositada no acervo do MIS (Museu da Imagem e Som) de São Paulo, sob a localização: MIS: CD2; A722B.

<sup>292</sup> XAVIER, Ismail. **Alegorias do subdesenvolvimento – cinema novo, tropicalismo, cinema marginal**. São Paulo: Brasiliense, 1993, p. 13

estaleiro, a *boite*, a casa de Miguel, o sindicato, a câmara dos deputados, tudo isso já se encontra lá. Quanto ao que indicam os documentos, estas locações são parte da provável intenção de Dahl de reforçar uma visão de um ambiente superficial, burguês, onde ocorriam os debates políticos. Porém, refletindo sobre a ótica da ideia de alegoria de Xavier, não há referências históricas ou geográficas no filme ou no roteiro final (#4) sobre onde se passa a narrativa de *O Bravo Guerreiro*. O que vemos são pequenas referências, como o comentário do embaixador que diz estarem na América Latina, e uma fala de Augusto que cita a “revolução de 30”, mas mesmo essa sem maiores ligações ao Brasil. Porém, em (#2), citando alguns exemplos, os políticos falam explicitamente na conversa inicial com Conrado: “povo brasileiro”<sup>293</sup> e “tradições políticas brasileiras”<sup>294</sup>. Em (#3) outras referências são mantidas como, por exemplo, ao sair da *boite* com Linda, Miguel diz para o taxista seguir até a Avenida Atlântica, nome de uma avenida carioca. Na última versão a localização geográfica explícita é abandonada.

Glauber denomina de “El Dorado” o país onde *Terra em Transe* se desenrola. Dahl não chega a este ponto, mas ao suprimir as referências históricas e geográficas de seu filme cria um lugar não específico. As vezes generaliza para a América Latina, como pode-se perceber na fala do embaixador estadunidense, informação que permanece no filme e nos roteiros. O bravo guerreiro não seria, nesta perspectiva, um personagem histórico da política brasileira, mas sim uma síntese representativa de algo maior. Representativo deste período populista, de um projeto desenvolvimentista ideológico das esquerdas brasileiras. A não concretização dos planos e estratégias políticas deste guerreiro pode ser igualmente interpretada como uma referência a outra certeza deste grupo político: a revolução socialista no Brasil. Como o projeto de Miguel esta não teve o desenvolvimento esperado no Brasil no período que estudamos neste trabalho, década de 1960, e sim um resultado muito diferente após março de 1964.

---

<sup>293</sup> Roteiro versão (#2), 1.

<sup>294</sup> Roteiro versão (#2), 2.

## BIBLIOGRAFIA E FILMOGRAFIA

AUTRAN, Arthur. As concepções de público no pensamento industrial cinematográfico. In: **Revista FAMECOS**, Porto Alegre, n. 36, agosto de 2008, p. 84-90.

AVELLAR, José Carlos. Gustavo: Ação, reflexão e a busca da linguagem. In: **Revista Filmecultura**. Rio de Janeiro, n. 55, dezembro de 2011. pp. 19-24.

BELLEMIN-NOËL, Jean. *Le texte et l'avant-texte*. Paris: Larrouse, 1972.

BERNARDET, Jean-Claude. **O autor no cinema**. São Paulo, Brasiliense / Edusp, 1994.

BLANDFORD, Steve, GRANT, BARRY, *et. all.*. *The film studies dictionary*. New York, Oxford University Press Inc., 2001.

Blog do Noblat, jornal **O Globo**, 18 de janeiro de 2014. Disponível em: <http://oglobo.globo.com/pais/noblat/posts/2014/01/18/depois-roberto-marinho-de-azevedo-520678.asp>

O BRAVO GUERREIRO. Gustavo Dahl, 1969, Brasil.

CAETANO, Daniel. A bravura trágica. In: **Revista Filmecultura**. Rio de Janeiro, n. 55, dezembro de 2011, pp. 63-65.

CAMPO, Mônica Brincalepe. **O Desafio e as Vicissitudes Político-Culturais das Esquerdas no pós-1964**. São Paulo, Tese de Doutorado defendida na USP, 1995.

CARVALHO, Noel dos Santos. **Cinema Novo: Imagens do populismo**. Campinas, SP: Unicamp, dissertação de Mestrado defendida no Multimeios, 1999.

CHION, Michel. *Film, a sound art*. New York, Columbia University Press, 2009. Tradução: GORBMAN, Claudia.

COSTA, Antonio. **Compreender o Cinema**. Rio de Janeiro: Globo, 1987.

COSTA, Fernando Moraes da. **O som no cinema brasileiro**. Rio de Janeiro. 7Letras, 2008.

CINEMATECA BRASILEIRA. **Adaptação de texto autobiográfico a propósito de sua produção literária**. Site: <http://www.cinemateca.gov.br/page.php?id=95>

CINEMATECA BRASILEIRA. **Cronologia de Gustavo Dahl**. Site: <http://www.cinemateca.gov.br/page.php?id=97>

DAHL, Gustavo. Entrevista concedida por Dahl ao programa *Luzes, Câmera*, da TV Cultura, s/d. Está depositada em forma de áudio no acervo do MIS (Museu da Imagem e Som) de São Paulo, sob a localização: MIS: CD2; A722B. s/d.

DAHL, Gustavo. *Bye Buy Cinema*. Manuscrito integrante do Arquivo Pessoal Gustavo Dahl,

sob a guarda da **Cinemateca Brasileira**, s/d. Disponível em: [http://www.cinemateca.gov.br/content/docs/bye\\_buy\\_cinema\\_gd.pdf](http://www.cinemateca.gov.br/content/docs/bye_buy_cinema_gd.pdf)

DAHL, Gustavo. **Compreensão da Nouvelle Vague**. Cinemateca Brasileira. Pasta D 244/3. [196?], 7 p. Datilografado.

DAHL, Gustavo. Algo de novo entre nós. In: **O Estado de São Paulo**, 7 de outubro de 1961. Suplemento literário.

DAHL, Gustavo. A solução única. In: **O Estado de São Paulo**, 21 de outubro de 1961. Suplemento literário.

DAHL, Gustavo. Cinema Novo e Estruturas Econômicas Tradicionais. In: **Revista Civilização Brasileira**, Rio de Janeiro, ano 1, n. 5-6, mar. 1966.

DAHL, Gustavo. Cinema Novo e seu público. In: **Revista Civilização Brasileira**, Rio de Janeiro, n. 11-12, dez. 1966 / mar. 1967.

DAHL, Gustavo. Rubem Biáfora, o fenômeno. In: **Filmecultura**, Rio de Janeiro, n.53, jan. 2011.

O DESAFIO. Paulo Cesar Saraceni, 1965, Brasil.

FAUSTO, Boris. **História do Brasil**. 13. ed., São Paulo: Editora Universidade de São Paulo, 2009.

FERRO, M. “O filme: uma contra-análise da sociedade?” In: LE GOFF, J.; NORA, P. (Orgs.). **História: novos objetos**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1979.

FIGUEIRÔA, Alexandre. **Cinema Novo: A onda do jovem cinema e sua recepção na França**. Campinas, SP: Papyrus, 2004.

GORBMAN, Claudia. *Unheard melodies: narrative film music*. Indiana. Indiana University Press, 1987.

GRÉSILLON, Almuth. **Elementos de Crítica Genética: ler os manuscritos modernos**. Porto Alegre: Editora UFRGS, 2007.

GUERRINI JR., Irineu. **A música no cinema brasileiro: os inovadores anos sessenta**. São Paulo. Terceira margem, 2009.

GUIRADO, Marlene. Diferença e alteridade: dos equívocos inevitáveis. In: AQUINO, Julio Groppa (org.). **Diferenças e preconceito na escola: Alternativas teóricas e práticas**. São Paulo: Summus, 1998. pp. 183-202.

MIRANDA, Suzana Reck Miranda. A liberdade e a duplicidade em Kieslowski in **Revista Rua/UFSCar**. São Carlos, SP. n. 4. Setembro de 2008.

MONTEIRO, Ronaldo P. *O Bravo Guerreiro*. In: **Guia de filmes INC**, Rio de Janeiro, n. 21, 1969.

MONZANI, Josette. **Gênese de Deus e o Diabo na terra do Sol**. São Paulo: Anablume/Fapesp; Salvador: Fundação Gregório de Mattos/ CEB da UFBA, 2005.

MORETTIN, Eduardo. O cinema como fonte histórica na obra de Marc Ferro. In: CAPELATO, Maria Helena. [et. al.]. **História e Cinema**. São Paulo: Alameda, 2007, pp. 39-64.

RAMOS, Fernão (org.). **História do cinema brasileiro**. São Paulo: Art Editora, 1987.

RAMOS, Fernão; MIRANDA, Luis F. **Enciclopédia do cinema brasileiro**. São Paulo: Senac, 2000.

*Recontre avec le Cinema Nôvo*, in: **Cahiers du Cinéma**, Paris, n. 176, mar. 1966.

ROCHA, Glauber. Arraial, Cinema Novo e câmera na mão. In.: **Jornal do Brasil**, Suplemento Dominical Rio de Janeiro, 12 de agosto de 1961.

RODRIGUES, João Carlos. Tensão no Rio de Gustavo Dahl. In: **Revista Filmecultura**. Rio de Janeiro, n. 55, dezembro de 2011. pp. 69-71.

ROSENFELD, Anatol. **O teatro épico**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1997 (Debates, 193).

SALES, Teresa. Raízes da Desigualdade Social Na Cultura Política Brasileira. In: Revista Brasileira de Ciências Sociais, São Paulo, n.25, 1994, p. 26-37.

SALLES, Cecília Almeida. **Crítica Genética: uma introdução**. São Paulo: EDUC, 1992.

\_\_\_\_\_. **Crítica Genética: fundamentos dos estudos genéticos sobre o processo de criação**. 3 ed. São Paulo. EDUC, 2008.

\_\_\_\_\_. **Gesto Inacabado: processo de criação artística**. 5ª ed. São Paulo: Editora Intermeios, 2011.

\_\_\_\_\_. **Redes da criação – construção da obra de arte**. São Paulo: Horizonte, 2006.

\_\_\_\_\_. Diálogo na Crítica Genética. In: **Revista Manuscrita**. São Paulo: Annablume, n. 5, pp.29 – 35, 1995.

SCHVARZMAN, Sheila. Ensaio de uma autobiografia. In: **Revista Filmecultura**. Rio de Janeiro, n. 55, dezembro de 2011, pp. 4-8.

SGANZERLA, Rogério. Fala Gustavo Dahl. In: **O Estado de São Paulo**. 5 de novembro de 1966. Suplemento literário.

SIMÕES, Inimá. **Roteiro da intolerância: a censura cinematográfica no Brasil**. São Paulo: Editora Senac, 1999.

SKIDMORE, Thomas. **Brasil: de Castelo a Tancredo**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

TERRA EM TRANSE. Glauber Rocha, 1967, Brasil.

WILLEMART, Philippe. **Universo da criação literária**. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

XAVIER, Ismail. A Simetria do Bravo Guerreiro. In: **O Diário de S. Paulo**, 2º caderno, terça-feira, 20/05/1969.

\_\_\_\_\_. **O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência**. São Paulo. Paz e Terra, 1977.

\_\_\_\_\_. **Alegorias do subdesenvolvimento – cinema novo, tropicalismo, cinema marginal**. São Paulo: Brasiliense, 1993.

\_\_\_\_\_. **O cinema brasileiro moderno**. 3ª ed. São Paulo: Paz e Terra, 2006.

ZULAR, Roberto. Crítica Genética, História e Sociedade. In: **Ciência e Cultura**. São Paulo, v. 59, n. 1, pp.37 – 40, 2007.

## FICHA TÉCNICA DO FILME

Elenco:

Miguel Horta, deputado	Paulo Cesar Pereio
Augusto, senador do Partido Nacional	Mário Lago
Conrado Frota, chefe do Partido do Povo	Italo Rossi
Clara, mulher de Miguel	Maria Lúcia Dahl
Virgílio, Chefe do Partido Nacional	Cesar Ladeira
Péricles, político	Paulo Gracindo
Honório, presidente do sindicato	Joseph Guerreiro
Ferreira, chefe do Partido Radical	Antonio Vitor
Governador	Angelito Melo
Linda, mulher de Conrado	Isabella
O'Finney, senador americano	David Zingg
Pelego	Hugo Carvana
Rodrigues, intelectual católico	Carlos Vereza
Líder estudantil	Cecil Thiré
Cesar, negociista	Paulo Pôrto
“Professor”, jurista	Abel Pera
Deputados do Partido Radical	José de Freitas e Renatão
Sindicalistas	Milton Gonçalves e Antonio Carnera

Equipe:

Direção	Gustavo Dahl
Roteiro	Gustavo Dahl e Roberto Marinho de Azevedo Neto
Argumento	Gustavo Dahl

Direção de Fotografia	Affonso Beato
Câmera	Affonso Beato
Montagem	Eduardo Escorel
Direção de Produção	Raimundo Hígino
Assistência de Direção	Antonio Calmon
Continuidade	José Alberto Lopes
Assistência de Fotografia	Ricardo Stein
Fotografia de Cena	Luis Fernando Borges da Fonseca
Assistência de Montagem	Sérgio Luz
Engenheiro de Som	Carlos della Riva
Efeitos de Som	Walter Goulart
Letreiros	Gustavo Dahl
Produção	Gustavo Dahl, Saga Filmes e Joe Kantor
Câmera	Cameflex
Filme	Kodak Double X
Laboratório de Imagem	Líder Cinematográfica
Laboratório de Som	Estúdios Rivaton S.A.
Duração	80 minutos
Produção	1968

## ANEXO: Gráfico comparativo entre as versões similares a (#4).

p.	(#4)	(#4B)	(#4C)	(#4D)	(#4E)	(#4G)	(#4I)	Sequência:
1	X		X	X			X	01. Casa de Virgílio – Interior, dia
2	X		X	X			X	
3	X		X	X			X	
4	X		X	X			X	02. Sauna – Interior, lusco-fusco
5	X		X	X			X	
6	X		X	X			X	
7	X		X	X			X	03. Câmara dos deputados, sala do PR – Int., dia
8	X		X	X			X	
9	X		X	X			X	04. Câmara dos deputados, corredor – Int., dia
10	X		X	X			X	
11	X		X	X			X	05. Apartamento de Miguel – Interior, noite
12	X		X	X			X	
13	X		X	X			X	
14	X		X	X			X	06. Apartamento de Miguel – Interior, noite
15	X		X	X			X	
16	X		X				X	
17	X		X				X	07. Câmara dos deputados, plenário – Interior, dia
18	X	X	X				X	
19	X	X	X				X	08. Câmara dos deputados, bar – Interior, dia
20	X	X	X	X			X	
21	X	X	X	X			X	
22	X	X	X	X			X	09. Museu de Arte Moderna, restaurante – Int., dia
23	X	X	X	X			X	
24	X		X	X	X		X	
25	X		X		X	X	X	
26	X		X		X	X	X	
27	X		X		X	X	X	
28	X		X		X	X	X	
29	X		X		X	X	X	10. Estaleiro – Exterior – Interior, dia
30	X		X		X	X	X	
31	X		X		X	X	X	
32	X		X		X	X	X	
33	X		X		X	X	X	
34	X		X			X	X	
35	X		X			X	X	
36	X	X	X				X	11. Jardim da casa de Augusto – exterior, dia
37	X	X	X				X	
38	X	X	X				X	12. Casa de Conrado, vestíbulo – Interior, noite
39	X	X	X		X		X	
40	X	X	X		X		X	
41	X	X	X		X		X	
42	X	X	X		X		X	13. Boite – Interior, noite
43	X	X	X		X		X	
44	X	X	X		X		X	
45	X	X	X		X		X	14. Boite – Corredor, noite
46	X		X			X	X	
47	X	X	X			X	X	
48	X		X			X	X	
49	X		X			X	X	15. Apartamento de Miguel – Interior, madrugada
50	X		X			X	X	
51	X		X			X	X	
52	X		X			X	X	
53	X		X			X	X	
54	X		X			X	X	
55	X		X				X	
56	X	X	X		X		X	
57	X	X	X		X		X	
58	X	X	X		X		X	16. Assembleia do Sindicato – Interior, dia
59	X	X			X		X	
60	X	X	X		X		X	
61	X	X	X		X		X	
62	X	X	X		X		X	
63	X	X	X				X	17. Aterro – Exterior, dia, tarde.
64	X	X	X				X	18. Apartamento de Miguel – Int., Exterior, tarde