



**A TRANSIÇÃO DEMOCRÁTICA BRASILEIRA EM
IMAGENS: O FILME *THE BRAZILIAN CONNECTION*...
DE HELENA SOLBERG (1982)**

Alcilene Cavalcante*
Universidade Federal de Goiás – UFG
alcilenecavalcante@gmail.com

RESUMO: A crise política brasileira recente coloca em quadro a hipótese do caráter inconcluso da última transição democrática do país (anos 1980). Este artigo aborda o documentário *The Brazilian Connection: a struggle for democracy*, de Helena Solberg, de 1982, para esquadrihar as principais tensões do período em questão, registradas em imagens e nos depoimentos desse emblemático filme da transição política no país. Parte-se da relevância das imagens na contemporaneidade, inserindo o texto nos estudos de História e audiovisual.

PALAVRAS-CHAVE: (re) democratização; filme; memória cultural; mulheres

**THE BRAZILIAN DEMOCRATIC TRANSITION IN IMAGES:
THE BRAZILIAN CONNECTION MOVIE... BY HELENA
SOLBERG (1982)**

ABSTRACT: The recent Brazilian political crisis puts in line the hypothesis of the inconclusive character last democratic transition of the country (1980s). This article addresses the documentary *The Brazilian Connection: a struggle for democracy*, by Helena Solberg, from 1982, to search the main tensions of the period in question, recorded in images and in the testimonies of this emblematic film of the political transition in the country. It's based on the relevance of images in contemporary times, inserting the text in the studies of history and audiovisual.

KEYWORDS: (re) democratization; movie; cultural memory; women

* Graduada em História (UFOP), especialista em Arte e Cultura Barroca (UFOP), mestra em História (UNICAMP), doutora em Letras: Estudos Literários (UFMG), tendo desenvolvido pesquisa interdisciplinar (Literatura e História). Concluiu estágio de Pós-doutorado em História, na UFF, sendo bolsista do CNPQ. Tem formação técnica em audiovisual. É docente de História do Brasil Contemporâneo, na Faculdade de História da Universidade Federal de Goiás Campus Goiânia, sendo credenciada no PPGH dessa Instituição.

São necessárias mais que palavras impressas em uma página para entender como o cinema apresenta o mundo do passado. São necessárias imagens em movimento em uma tela, música e também efeitos visuais. As palavras não cumprem totalmente a tarefa de compreender a experiência cinematográfica (ROSENSTONE, 2010, p. 13).

A crise política brasileira recente tem como um dos marcos centrais o golpe parlamentar, jurídico e midiático de 2016, que redundou no *impeachment* da presidenta Dilma Rousseff, por conseguinte, “na cassação de mais de 54 milhões de votos”, que legitimavam tal mandato, e a “implantação do projeto derrotado nas urnas”, o que desvela a efetiva fragilidade da democracia brasileira, conforme constatado por diferentes especialistas (MATTOS, 2016, p. 11; BOTELHO; STARLING, 2017; SCHWARCZ; STARLING, 2018).

Para Starling (2017, p. 100), essa crise política “escancara (...) um dado inegável: entre nós, a República segue sendo um arremedo”. Destacam-se, com isso, as permanências históricas, especialmente conferidas pelo golpe de 2016 que, entre outros fatores, interdito uma política governamental que dava sinais de enfrentamento, embora timidamente, dos *déficits* de renda e de cidadania e do racismo e da falta de equidade de gênero, quando implementava certas medidas que começavam a tatear o problema da exclusão social (MATTOS, 2016).

Em outra chave, essa fragilidade da democracia brasileira, que tal crise evidencia, remete à hipótese segundo a qual a última transição democrática do país configuraria um processo ainda inconcluso – para usar a expressão empregada por Carlos Fico (2012), ao analisar o período que se iniciou com o final da ditadura civil-militar (1964-1985).¹ Nessa passagem de um regime a outro, localizam-se, entre

¹ A periodização da transição democrática no Brasil, assim como a nomenclatura para designar o período em questão são controversas na historiografia. Neste texto, consideramos o último período de transição política no Brasil entre 1974 e 1989, sendo que o primeiro marco temporal consiste no início do governo militar de Geisel, quando ele acenou com a denominada abertura política – lenta, segura e gradual. Já o segundo marco, refere-se à primeira eleição direta para presidente da República, após o golpe civil-militar de 1964. Todavia, esse é um curto período denso e dinâmico, que guarda variações como o ano de 1979, com o acordo de anistia política e a revogação dos Atos Institucionais, e o ano de 1982, de eleições gerais, exceto para a presidência da República. Contudo, é um período em que a violência de Estado refletida em prisões arbitrárias, torturas e atentados ainda se verificam. Além disso, já em 1985, apesar de a eleição ter sido restrita ao Colégio Eleitoral de deputados, o primeiro presidente civil da República foi eleito, o que leva alguns estudos a tomarem essa data como fim do

diferentes aspectos, a “batalha da imagem”, isto é, de memórias sobre o passado, e a não realização da justiça de transição.²

À título de exemplificação da não concretização da justiça de transição no Brasil, a Comissão Nacional da Verdade, instalada apenas em 2012, deparou-se com limites significativos para se esquadriñar a política da memória no Brasil quanto ao passado de ditadura militar, o que se imprimiu seja pelas tentativas de obstrução de seus trabalhos, seja pelo não reconhecimento das Forças Armadas Brasileiras no que tange aos crimes de lesa-humanidade cometidos sob governos militares, seja pela tentativa de inviabilizar a identificação para responsabilizar penalmente torturadores e autoridades implicados na política de violência de Estado, empreendida durante aquele regime (BAUER, 2017; MEZARROBA, 2015; SOARES; KISHI, 2009).

Em relação à memória, destaca-se que filmes constituem memória cultural podendo integrar políticas de memória, na perspectiva da justiça de transição, uma vez que estimulam as sociedades a revisarem e reelaborarem o passado recente de ditaduras, por exemplo, em um âmbito cultural, em paralelo à implementação de políticas de “verdade e justiça”. Nesses termos, as biografias, obras literárias, filmes, peças teatrais relativas ao passado configuram fontes relevantes para as análises de processos de redemocratização (BRITO, 2002; JELIN; LONGONI, 2005). Partimos, então, da hipótese segundo a qual o cinema cumpriu de maneira autônoma, do lugar da sociedade civil, o papel de constituir certa memória sobre o passado, aproximando-se das proposições da justiça de transição, embora essa não tenha sido instituída oficialmente no Brasil, ao contrário.

Encaminhando-nos para o ponto que nos interessa mais diretamente desenvolver neste texto, ao considerar a centralidade das imagens na

regime ditatorial e como marco temporal da transição; outros estudiosos ainda consideram como marco final da transição a promulgação da Constituição, em 1988.

² “A noção de justiça de transição diz respeito à área de atividade de pesquisa voltada à maneira como as sociedades lidam com o legado de violações de direitos humanos, atrocidades em massa ou outras formas de trauma social severo, o que inclui genocídio, com vistas à construção de um futuro mais democrático e pacífico. O conceito é entendido como uma estrutura para se confrontar abusos do passado e como componente de uma maior transformação política. Isso geralmente envolve uma combinação de estratégias judiciais e não-judiciais, complementares, tais como processar os criminosos; estabelecer comissões de Verdade e outras forma de investigação a respeito do passado; esforços de reconciliação em sociedades fraturadas; desenvolvimento de programas de reparação para aqueles que foram mais afetados pela violência ou abusos; iniciativas de memória e lembrança em torno das vítimas; e a reforma de um amplo espectro de instituições públicas abusivas (como os serviços de segurança, policial ou militar) era uma tentativa de evitar novas violações no futuro” (MEZARROBA, 2015, p. 343-344).

contemporaneidade, assinala-se que o golpe de 2016, não escapou como evento político ao cinema brasileiro, como demonstrado nos documentários recentes *Torre das Donzelas* (2019), de Susana Lira, *O Processo* (2018), de Maria Augusta Ramos, e *Democracia em vertigem* (2019), de Petra Costa, para citar apenas alguns filmes que atestam que a produção audiovisual invariavelmente dialoga com o contexto no qual é realizada, sendo que no caso de documentários e, especialmente desses mencionados, essa associação é direta e temática (FERRO, 2004; LAGNI, 2012).

Michéle Lagny, nessa chave, salientou a relevância do audiovisual:

É o primeiro objetivo do registro do presente, seja ele mais ou menos falsificado, seja tratando da informação (atualidades), de pesquisas ou de análise (sob a forma de montagens documentárias, ou até de ficções do imediato) para fixar um momento que parece importante e alimentar a imagem do presente e, depois, uma futura memória (LAGNY, 2012, p. 29).

Neste texto, considerando a fragilidade da democracia brasileira, voltamo-nos para a produção fílmica realizada nos anos de 1980, na transição política, caracterizada como sendo de denúncia do passado de ditadura, conforme apurou Ismail Xavier (2001), e constituindo memória daquela passagem (CAVALCANTE, 2017; NAPOLITANO, 2018).

Em filmes de ficção, especificamente de autoria feminina – tais como: *Marcados para viver* (1976), de Rosário Nascimento e Silva; *Feminino plural* (1976), de Vera de Figueiredo; *Mar de rosas* (1978), de Ana Carolina; *Parayba, mulher macho* (1983) e *Patriamada* (1984), ambos de Tizuka Yamasaki; *Amor maldito* (1984), de Adélia Sampaio –, realizados no arco de uma década, de uma conjuntura curta, dinâmica e complexa, onde já se esboçava o desenho da (re)democratização brasileira, notamos não apenas o afrontamento ao cânone cinematográfico vigente e à sociedade sob a égide da ditadura civil-militar, com seus valores morais de dominação masculina, como também a constituição de certa memória cultural sobre o período. Tais filmes alinharam-se à perspectiva de revisão do passado autoritário – marcado pela violência perpetrada pelo Estado ditatorial, pela censura, por valores morais considerados patriarcais e por certo projeto desenvolvimentista (LEME, 2013; CAVALCANTE, 2018).

Já nos anos de 1980, documentários também não deixaram de se voltar para o passado de ditadura ou de tratar mais diretamente questões de destaque na agenda

daquela conjuntura de transição política como, por exemplo, a questão agrária, a situação dos trabalhadores, personalidades políticas, a dívida externa, mulheres militantes políticas, entre outras, como são abordadas em: *Linha de montagem* (1981), de Renato Tapajós; *O homem de areia* (1982), de Vladimir Carvalho; *The Brazilian Connection: a struggle for democracy* (1982), de Helena Solberg; *Jango* (1984), do Silvio Tendler; *Cabra marcado para morrer* (1984), de Eduardo Coutinho; *Céu Aberto* (1985), de João Batista de Andrade; *Terra para Rose* (1987) de Tetê Moraes; *Que bom te ver viva* (1989), de Lúcia Murat – para citar apenas alguns documentários lançados naquela década de transição política (VIANA, 2018; TEIXEIRA, 2006).

Reiterando a perspectiva segundo a qual filmes não configuram apenas suporte ou vetores de memória, mas as constituem como memória cultural (NAPOLITANO, 2018; CAVALCANTE, 2017), abordaremos neste texto especificamente o filme *The Brazilian Connection: a struggle for democracy* (1982), doravante *The Brazilian Connection*, de Helena Solberg. Este documentário, longa-metragem, realizado para a *Public Broadcasting Service* (doravante PBS) – emissora estadunidense de televisão, de cunho educativo – sobre a questão da dívida externa, às vésperas das eleições de 1982, no Brasil, apresenta traços relevantes do desenho da transição política brasileira – e isto no calor do acontecimento, sendo ainda um filme pouco analisado no país.

UM OLHAR SOBRE O PERCURSO CINEMATOGRAFICO DE HELENA SOLBERG

Antes de abordarmos *The Brazilian Connection*, destacaremos alguns aspectos da trajetória cinematográfica da paulista Helena Solberg, que desde a infância residiu na capital carioca até se mudar com a família para os Estados Unidos, em 1971.³ Considerada a única mulher a integrar o grupo do Cinema Novo, tendo realizado dezesseis filmes entre os anos 1960 e 2017, o percurso fílmico desta cineasta, até o início dos anos 1980, já apresentava certos elementos quanto ao seu procedimento fílmico e engajamento que verificaremos em seu documentário da transição política brasileira – objeto deste artigo (TAVARES, 2014; VEIGA, 2013; Catálogo Retrospectiva Helena Solberg, 2018).

³ No ano anterior, em 1970, realizou a sua primeira ficção, o curta-metragem *Meio-dia*. Para uma análise deste filme, ver: SOUTO; ARAÚJO, 2018.

O primeiro curta-metragem de Solberg, *A Entrevista*, de 1966, tem sido revisitado por diferentes estudiosas do cinema e exibido em circuitos de festivais e mostras brasileiras, na última década. Uma das principais pesquisadoras brasileiras da filmografia de Solberg, Mariana Tavares, chamou atenção para a relevância deste filme que, embora realizado no contexto do cinema novo,

A autonomia na escolha do tema – a condição da mulher de classe média – contraria a pauta cinemanovista, que elegia “a miséria de uma massa camponesa, sofredora e apática, não só no Nordeste brasileiro, como do campesinato latino-americano” (BERNARDET, 2003, p. 240 citado por TAVARES, 2019, 168).

Sem adentrar nas atenuações possíveis sobre a assertiva acima de Bernardet, citada por Tavares, observa-se que Solberg rompeu a moldura preponderante no cinema brasileiro daqueles anos de 1960, inserindo-se na tendência internacional, embrionária à época, de diversificar os tópicos de abordagem, colocando em tela, as angústias, as ideias e as ambiguidades de mulheres abastadas, de classe média, quanto à condição feminina, à liberdade, à sexualidade, ao casamento, entre outros pontos.

Os depoimentos do curta-metragem, filmados em 1964, não são completamente uníssimos, havendo certa contraposição e evidenciando aspectos gerais da cultura e do comportamento social, que deixam entrever a predominância de valores considerados patriarcais ou da cultura de dominação masculina que, inclusive embasavam o projeto moral da ditadura – recém instalada com o golpe civil-militar de 1964 (MARCELINO, 2011; CAVALCANTE, 2017; DUARTE, 2013). Mais ainda: a cineasta tornou-se precursora do cinema moderno no Brasil de autoria feminina por superar tanto o tema preponderante no cinema brasileiro no período, conforme mencionado, como a forma constituída de realizar diagnósticos sobre a situação do país e de sua população, que se valia da voz *off* para dirimir qualquer ambiguidade do discurso (HOLANDA, 2019, p. 69). Para Holanda:

Os depoimentos do curta não formam um discurso unificado e, sem tom de denúncia, por vezes são ambíguos, inseguros e não assertivos. As vozes das mulheres são carregadas de incertezas, e nem por isso a voz da diretora tenta interpretar ou realinhar o discurso, como se tivesse respostas definitivas, e, assim, garante a elas o que deveria mesmo lhes ser inalienável: todo o direito do mundo ao títubeio (HOLANDA, 2019, p. 69).

Emblemático desse cinema é a sequência em que a cineasta aparece em quadro, sentada ao lado da entrevistada/personagem, que segura o microfone, eliminando, com esse gesto, a distância entre os dois lados da câmera e marcando a filiação do filme à perspectiva do cinema-verdade (NICOHLS, 2005; TEIXEIRA, 2006)⁴.

A última sequência desse curta-metragem de Solberg é composta de fotografias da “Marcha da família com Deus pela liberdade” e da voz *over* masculina, típica de locuções radiofônicas daqueles anos, que informa sobre o apoio de segmentos da sociedade civil ao golpe de 1964, conforme segue:

Apoiada pelas entidades femininas, como Campanha da Mulher pela Democracia (CAMDE), realizou-se em março de 1964 a marcha com Deus pela liberdade, movimento esse que se propunha a preservar a democracia. Com a deposição de João Goulart a 1º de abril de 1964, implantou-se no Brasil um novo governo (TAVARES, 2014, p. 31).

Em tal sequência, além de a diretora usar imagens sobre as referidas manifestações e o dispositivo da locução destacado, que registram os usos da ideia de democracia por parte dos golpistas, associou as entrevistadas em seu filme ao movimento de mulheres que apoiou a deposição de João Goulart, o presidente da República naquele período. Solberg admite que a sequência resultou do incômodo que a posição daquelas mulheres lhe causava, declarando:

As mulheres de classe média desempenharam, de fato, um papel significativo naquele golpe militar, que ocorreu enquanto eu fazia as entrevistas para este filme. Quando saíram às ruas alegando que a família e os valores tradicionais estavam sendo ameaçados pela direção progressista da política nacional (...) [capitalizando] imagem de almas puras e desinteressadas em defesa de “valores eternos”, quando na verdade o que defendiam eram os interesses econômicos de seus maridos (BURTON, 1986, Edição Kindle, posição 1828).⁵

⁴ Em entrevista a Burton, Helena Solberg destacou, no entanto, que essa sequência tinha apenas o propósito de problematizar a idealização do casamento expressa pela entrevistada, conforme se verifica no seguinte trecho: “At the end of the film, I am shown on camera interviewing the bride. The idea is to rupture the dream imagery of the wedding preparation ritual by asking the real person about her marriage”. Tradução livre: “No final do filme, sou mostrada na câmera entrevistando a noiva. A ideia é romper o imaginário onírico do ritual de preparação do casamento, perguntando à pessoa real sobre seu casamento” (BURTON, 1986, Edição Kindle, posição 1815).

⁵ Traduzido de: Middle-class women had in fact played a significant role in that military takeover, which occurred while I was doing the interviewing for this film. When they took to the streets claiming that the family and traditional values were being endangered by the progressive direction of national politics,(...) disgusted by the fact that women would capitalize on their image as pure and disinterested souls defending “eternal values” when in fact what they were defending were the economic interests of their husbands. (BURTON, 1986, Edição Kindle, posição 1828)

Esse encaminhamento da cineasta, as imagens utilizadas e a tal associação, antecipa os trabalhos historiográficos que analisam o apoio de mulheres de classe média ao golpe de 1964 (SIMÕES, 1985; CORDEIRO; 2009). Para esse texto, interessa destacar, no entanto, que já em *A Entrevista*, Solberg explicita sua atenção sobre as questões políticas, implicando a democracia, ao relacionar as experiências de suas personagens à macro-política brasileira, o que consistia em um procedimento deliberado da cineasta. Tanto é assim que, em 1983, ela registrou: “posso ver em *A Entrevista* muitos dos elementos do que sempre quis fazer e de fato acabei fazendo: ir do individual e do pessoal para o mais amplo contexto sociopolítico” (BURTON, 1986, Edição Kindle, posição 1833).⁶

Esse filme antecipou a bem sucedida trilogia sobre a Mulher, que a cineasta filmou entre 1974 e 1977, quando residia nos Estados Unidos. Se, em *The Emerging Woman* (1974), Solberg conta a história do movimento feminista nos Estados Unidos, já trazendo as mulheres negras e trabalhadoras para a cena, utilizando uma montagem que alterna vozes à narração feminina em *over*, com extenso material de arquivo, de caráter histórico, em *The Double Day*, de 1975, não apenas manterá o tema da mulher em foco como o ampliará para a América Latina (BURTON, 1986; TAVARES, 2019). A ideia norteadora do filme reitera que

A maioria das mulheres na América Latina é duas vezes oprimida: elas compartilham com os homens a opressão de classe e sofrem opressão por serem mulheres. Essa dupla opressão serve para a manutenção do sistema econômico chefiado por homens, que favorece os então chamados países do Primeiro Mundo, em detrimento dos países do Terceiro Mundo (TAVARES, 2019, p. 169).

Não é à toa que o filme da cineasta abriu os trabalhos da Conferência Internacional da Mulher, da ONU, realizada no México, em 1975. O filme resulta do trabalho do coletivo *International Women's Film Project*, fundado por Solberg, cuja equipe de mulheres fora ampliada ao agregar, para a execução do projeto, entre outras, a atriz brasileira Rose Lacreta e a cineasta Tetê Moraes – que se encontrava exilada no Chile (SOLBERG, 2015). *The Double Day* mostra a situação de trabalhadoras na

⁶ Traduzido de: I can see in *The Interview* many of the elements of what I always wanted to do and in fact have ended up doing: to reach out from the individual and the personal to the larger sociopolitical context. (BURTON, 1986, Edição Kindle, posição 1833).

Bolívia, na Argentina, na Venezuela e no México, não aparecendo a situação de mulheres do Brasil, devido à apreensão do equipamento de filmagem pela burocracia alfandegária do Estado ditatorial, que impediu o trabalho.

Solberg assinala que, para a realização desse documentário sobre as mulheres na América Latina, as colaborações das brasileiras Rose Muraro e Heleith Safiotti foram fundamentais, pois forneceram-lhe subsídios como, por exemplo, o acesso à tese de doutorado, de viés marxista, dessa socióloga, *A mulher na sociedade de classe*, datada de 1969, para pensar o projeto do filme (SOLBERG, 2015). Essa influência ficou estabelecida ainda no seminário que a cineasta participou para se preparar para as filmagens de *The Double Day*, em Cuernavaca, no México. Segundo suas palavras:

(...) fui para Cuernavaca por duas semanas para um seminário organizado por Helen Safa – uma cientista política – aonde me encontrei com outras mulheres de diversos países da América Latina. Havia definitivamente, uma análise de cunho marxista que foi muito interessante. Tive acesso a uma vasta bibliografia e fizemos a leitura de textos esclarecedores que me abriram os olhos e me prepararam com mais lucidez e conhecimento para o que vinha pela frente (TAVARES, 2014, p. 47).

Não se trata de enquadrar a diretora na perspectiva marxista, mas de notar que certa visão dessa corrente de pensamento influenciou sua filmografia, inclusive o documentário *The Brazilian Connection*, anos mais tarde. Portanto, verifica-se tal viés de leitura do mundo no último filme da trilogia, *Simplemente Jenny* (1977), que trata a história de três adolescentes bolivianas, vítimas de estupros e induzidas à prostituição, enfocando seus sonhos, fantasias e ideais em oposição à imagem de mulher branca, europeia e estadunidense, divulgada pela mídia à época. Exalta as origens indígenas e as condições econômicas de suas personagens bolivianas que “refletem séculos de exploração de um sistema que privilegia poucos em detrimento da maioria” (TAVARES, 2014, p. 61). Tal visão, de dimensão histórica, evidencia-se novamente no seguinte trecho do depoimento de Solberg:

Quando perguntei a essa menina de 13 anos, estuprada ainda jovem e forçada à prostituição, sobre sua imagem de felicidade, ela invocou uma visão muito tradicional do casamento de classe média. É por isso que decidi incluir uma seção sobre a conquista espanhola, o colonialismo, a introjeção de valores religiosos ocidentais e como esse processo continua ainda através das fotonovelas e outros meios de

comunicação de massa (BURTON, 1986, Edição Kindle, posição 2012/13)⁷

O apelo social e o ponto de vista, destacados também neste filme, desvelam a sensibilidade da cineasta tanto para com as questões que acometiam diretamente a população latino-americana quanto sobre as dimensões econômicas e históricas que regiam as desigualdades entre os países considerados centrais e de Terceiro Mundo e ainda sobre o papel da mídia nesses processos, o que reverbera em *The Brazilian Connection*. Contudo, para Solberg sua filiação política tinha um acento geracional, forjada antes da ditadura civil-militar no Brasil. Para ela:

Definitivamente, havia uma qualidade diferente na vida intelectual daquela geração dos anos 1950, formada antes do golpe militar de 1º de abril de 1964, que encerraria o regime democrático ao inaugurar duas décadas de ditadura. Havia uma qualidade diferente no que vivíamos e em como vivíamos e quais eram os nossos interesses. Os jovens eram muito mais politizados, muito mais interessados nas questões sociais do que a geração seguinte, formada durante a ditadura militar (BURTON, 1986, Edição Kindle, posição 1797/98).⁸

Embora o último filme da trilogia, *Simplesmente Jenny*, para Tavares (2019, p. 170), tenha encaminhado as investigações da cineasta para novos projetos fílmicos, ao se voltar para as diferenças entre os perfis de mulheres da América do Norte e da América Latina e para o papel da mídia sobre essas imagens, parece-nos que as escolhas da cineasta não foram exclusivamente pontuais, resultando mesmo de sua visão política elaborada em seu próprio percurso cinematográfico. Diferentemente de Tavares, que caracterizou os filmes seguintes de Solberg como sendo da fase política, denominada *Cinema militante*, consideramos que a lente objetiva, política e militante, da diretora apenas girou alguns graus, resultando nos títulos: *From the Ashes... Nicaragua today*

⁷ Traduzido de: “When I asked this thirteen-year-old girl, who was raped at an early age and forced into prostitution, about her image of happiness, she invoked a very traditional, middle-class vision of marriage. This is why I decided to include a section on the Spanish conquest, colonialism, the inculcation of Western religious values, and how this process continues now through fotonovelas and other mass media.” (BURTON, 1986, Edição Kindle, posição 2012/13)

⁸ Traduzido de: There was definitely a different quality to the intellectual life of that 1950s generation, formed before the military coup of 1 April 1964, which would end democratic rule by ushering in two decades of dictatorship. There was a different quality to what we were living and how we went about it and what our interests were. The youth were much more politicized, much more interested in social issues than the subsequent generation, formed under the military dictatorship. ((BURTON, 1986, Edição Kindle, posição 1797/98).

(*Das cinzas... Nicarágua hoje*), de 1982, e *The Brazilian Connection: a struggle for democracy* (*A Conexão Brasileira: a luta pela democracia*), de 1982/1983.⁹

Todavia, os filmes dos anos 1980 trazem para o primeiro plano as “relações políticas entre os Estados Unidos e a América Latina em plena Guerra Fria (década de 1980) e o apoio político e econômico que o governo estadunidense concedia às ditaduras na região” (TAVARES, 2019, p. 70), além de questões indígena e agrária – destacadas nos dois últimos filmes da década.

Em *From the Ashes... Nicaragua today*, de 1982, aborda-se a formação da Frente Sandinista de Libertação Nacional (FSLN), na Nicarágua, entre 1961 e 1963, e seus enfrentamentos à ditadura da família Somoza, que se encontrava no comando do país havia mais de quatro décadas, até a Revolução Sandinista, em 1979 (TAVARES, 2014; TEDESCO, 2019). Marina Tedesco, ao analisar esse filme, retomou as duas motivações destacadas por Helena Solberg para realizá-lo: mostrar que não era uma cineasta feminista voltada exclusivamente para temáticas nessa chave; a sua insatisfação quanto à cobertura da mídia estadunidense sobre as movimentações na América Central, naqueles anos (TEDESCO, 2019, p. 105).

Nesses termos, o propósito desse filme consistia em informar o público estadunidense sobre a situação da Nicarágua, destacando a peculiaridade e a dimensão humana daquele país. Para tanto, assegurando certas exigências da televisão pública dos Estados Unidos (como, por exemplo, recortes temáticos menos autorais e a presença de opiniões também contrárias à Revolução Sandinista), Solberg acompanhou uma família nicaraguense comum, composta de duas gerações, como fio condutor da história de seu novo filme. Levou para a tela “diferentes vozes e versões sobre a Revolução Sandinista – pequenos agricultores, operários, políticos, representantes do governo, civis, bem como opiniões de políticos norte-americanos” (TAVARES, 2014, p. 68). Manteve a articulação entre as esferas macro e micro da sociedade, conectando as condições individuais da família ao contexto em que se encontrava inserida. Desempenhou, assim,

⁹ Seguem, da lista da filmografia da diretora, os seguintes títulos da década de 1980: *Chile, by Reason or by Force* (*Chile: pela razão ou pela força*), de 1983, *Portrait of a Terrorist* (*Retrato de um terrorista*), 1985, *Home of the Brave* (*Berço dos Brasvos*), de 1986; *The Forbidden Land* (*A terra proibida*), de 1990. Assim como Ana Veiga, consideramos que Mariana Tavares estabeleceu uma tipologia dos filmes de Solberg para melhor realizar sua análise. Contudo, os filmes de 1966 a 1977, que implicam a trilogia sobre a Mulher, são tão políticos quanto esses filmes listados da década de 1980; afinal, a situação das mulheres e a desigualdade de gênero remetem, do mesmo modo, a um problema estrutural e político.

uma “estratégia consciente de comunicação e empatia com seu espectador principal” – o público estadunidense (TEDESCO, 2019, p. 106).

Contudo, *From the Ashes... Nicaragua today* acarretou certa reviravolta na carreira cinematográfica de Solberg. Se ela já era uma cineasta independente e de certo prestígio, quando lançou esse documentário na emissora de televisão nos Estados Unidos, a PBS, em 08 de abril de 1982, passou a figurar em capa dos principais jornais do país. O filme causou polêmica, inclusive no circuito cultural independente, que passou a se sentir ameaçado: William Bennet – novo diretor da agência federal, *National Endowment for the Humanities*, vinculada à Fundação Nacional de Artes e Humanidades dos Estados Unidos, que havia investido recursos financeiros para a realização do filme – sendo de tendência “ultra-conservadora, linha dura” – nas palavras da cineasta – indignado, considerou o documentário uma peça de “propaganda, de realismo socialista sem-vergonha” (TAVARES, 2014, p. 82).

Com a polêmica, no entanto, o filme obteve maior visibilidade – e talvez visualização –, tendo seus méritos reconhecidos pelo público e pela crítica, obtendo diversos prêmios internacionais, inclusive o *Emmy* da Televisão Americana, em 1983, relativo à melhor análise do contexto atual. Solberg fechava contrato, assim, para seus novos projetos fílmicos, entre os quais *The Brazilian Connection*, cuja veiculação na rede pública de televisão dos Estados Unidos, pela PBS, já ficou prevista para o final daquele ano, em 1982.

***THE BRAZILIAN CONNECTION*: EMBLEMÁTICO FILME DA TRANSIÇÃO DEMOCRÁTICA BRASILEIRA**

O filme-documentário de Helena Solberg, *The Brazilian Connection*, filmado entre outubro e novembro de 1982, no Brasil, e exibido para mais de “duzentas emissoras da Rede Pública de Televisão Americana”, pela PBS, alcançando dez milhões de pessoas nos Estados Unidos, entre dezembro de 1982 e janeiro de 1983, parece não ter repercutido significativamente no país de nascimento da diretora, ao não se localizar ali registros de sua exibição, havendo apenas uma matéria na revista *Isto É*, que traz tais indícios de lançamento e de audiência na referida emissora de televisão e uma sucinta apresentação do filme, conforme consta:

(...) a ideia do filme é uma densa e atual panorâmica da evolução política do Brasil nas duas últimas décadas – de João Goulart ao “milagre econômico” e ao Brasil quebrado do João Figueiredo que fez as eleições de 1982.

Assim, o Estado-cliente dos Estados Unidos nos anos 1960 dá lugar ao incômodo competidor no comércio internacional dos anos 80 e – finalmente – à vítima da política econômica de Reagan (IstoÉ, 19/01/1983).¹⁰

Como indica a referida matéria, o filme trata das relações entre os Estados Unidos e o Brasil, especialmente relativo à grave crise da dívida externa que o país atravessava, no contexto das eleições gerais de 1982.¹¹ Em tal período, as *hard news*, notícias de acontecimentos do imediato, interessavam sobremaneira à PBS, o que permitiu à Solberg emplacar seus projetos na seção de Notícias e Eventos Atuais da Televisão Pública Americana, sendo dois deles sobre: a crise da dívida externa no Brasil; outro, sobre o Chile – especificamente sobre as manifestações frente a uma década do golpe de Estado, que levou à morte Salvador Allende, naquele país – que seria filmado em 1983 – ambos os projetos tendo como coprodutor David Mayer, ex-produtor da ABC *producer*.¹²

A PBS exigiu que os referidos projetos tivessem a presença de um âncora-narrador nos filmes e a apresentação de diferentes pontos de vista acerca dos temas tratados.¹³ Essas interferências já eram esperadas pela cineasta, que sabia que nenhum cinema é completamente independente, sendo necessário admitir adaptações indicadas pelos seus financiadores (BURTON, 1986). Além disso, Solberg já tinha experiência

¹⁰ É possível, no entanto, que tenha circulado no Brasil cópias do filme, em VHS, que estavam previstas para a distribuição, quando da filmagem (BURTON, 1986). Em 2018, o Centro Cultural Banco do Brasil realizou a mostra retrospectiva Helena Solberg, exibindo os filmes da diretora em duas capitais brasileiras e no Distrito Federal, sob a curadoria de Carla Italiano e Leonardo Amaral, resultando na publicação de catálogo temático.

¹¹ As eleições de 1982 configuram um dos maiores pleitos da História política brasileira, uma vez que cabia ao eleitor(a) escolher seis cargos: governador, senador (uma vaga), deputado federal, deputado estadual, além de prefeito e vereador. Tratava-se de um aceno de abertura política, realizado pelo governo militar. De acordo com a classificação de Lamounier (1985) consistia em uma “abertura pela via eleitoral”, certa estratégia do governo ditatorial que “percebia nas eleições uma alternativa segura para monopolizar as iniciativas de mudanças político-institucionais. Tal estratégia encontrou respaldo em uma parte da oposição que aceitou moderar-se aos limites estabelecidos pelo próprio regime, tendo a expectativa de, dessa forma, ocupar o espaço “distendido”” (BARRETO, 2009, pp. 13-14).

¹² Em contato com Helena Solberg, via e-mail, em 04 de maio de 2020, a cineasta relatou: “Quando tentamos vender a ideia para a PBS escrevemos uma sinopse chamada “Why Brazil?” (que não sei onde foi parar) na apresentação do projeto, o diretor nos perguntou: “O Chile é aquele comprido no mapa e o Brasil é o gordo, não é?” Concordamos chocados.”

¹³ Para uma abordagem sobre os filmes de Solberg exibidos na PBS relacionando-os aos estudos de Raymond Williams acerca da televisão, ver: FRANÇA; CORREA, 2020.

suficiente para atender à empresa de televisão e, ao mesmo tempo, viabilizar suas próprias abordagens. Ela havia construído uma marca autoral e, ao seu estilo, desenvolveu o tema da dívida externa, em meio ao *frenesi* das primeiras eleições gerais de 1982 – exceto para presidência da República – após 18 anos do golpe de 1964. Partindo do tema central, a diretora abriu subtemas que lhe permitiram construir um quadro das “circunstâncias políticas e econômicas pelas quais passava o Brasil no início da década de 80” (TAVARES, 2014, p. 93). De acordo com as palavras de Solberg:

Nosso filme retoma o Golpe de 1964 e explora o papel dos Estados Unidos. Temos uma entrevista com Lincoln Gordon, embaixador americano para o Brasil na época, que hoje trabalha oficialmente para a *Central Intelligence Agency* (CIA). Nós tentamos analisar o que estava por trás do chamado Milagre Brasileiro e como a crise da dívida externa é uma consequência das políticas econômicas (TAVARES, 2014, p. 93).¹⁴

O filme inicia-se com os depoimentos dos estadunidenses Anthony Motley e William Cline, que expõem dados sobre as conexões entre as economias de seu país e a brasileira, quanto à indústria e ao sistema financeiro, e preveem “impactos desastrosos” se o Brasil e demais países da América Latina não honrassem com os pagamentos das parcelas de suas respectivas dívidas externas. Apresenta-se, assim, o tema central do filme, colocando o problema quanto às relações de dependência entre as economias dos países em questão.¹⁵

Em outra sequência do filme, mostra-se o Brasil através de sucessivas imagens de roda de samba, de pessoas na praia, de povo assistindo à partida de futebol, de carnaval e da diversidade de paisagens naturais do país, entrecortadas por outras imagens da agropecuária e de edificações urbanas. Essa condução por contrastes (rural e

¹⁴ Parte das declarações de Solberg sobre a sua filmografia, apresentadas por Tavares e Tedesco, resulta de entrevista concedida, inicialmente, à professora/pesquisadora estadunidense, Julianne Burton, em 1983, e publicada, inicialmente, em 1985. Ao se observar a proximidade entre as datas das declarações e da realização de *Brazilian Connection* torna-se ainda mais evidente o quanto a cineasta estava ciente do projeto que realizara.

¹⁵ Solberg, interpelada sobre os embasamentos teóricos para a realização desse filme e se havia lido algum título sobre a teoria da dependência, respondeu que se inspirara nas leituras do Seminário de 1975, aquele mencionado, anteriormente, sobre quando fez *The Double Day*. Além disso, acrescentou que lia o *Wall Street Journal* e o *Financial Times* tendo contado ainda com dois amigos e consultores: o Paulo Sotero, que era correspondente do Estado de São Paulo e da IstoÉ, à época, e, depois, diretor do Woodrow Wilson Institute, e o Clovis Brigagão - escritor, professor e especialista em Relações Internacionais, sendo que nos início dos anos 1980, trabalhava mais diretamente com administração pública, tendo realizado doutorado em Chicago.

urbano, por exemplo) prossegue em imagens bucólicas de cidade histórica de Minas Gerais, simbolizando o passado, e de uma panorâmica da cidade de São Paulo, seguida de destaques de seus grandes edifícios, do aeroporto, da aeronave da Varig, de uma avenida contendo trânsito intenso de automóveis. Trata-se da clara alusão à modernização do país, ao menos de algumas cidades.

A voz *off* do narrador, de tom didático, cobrindo as sucessivas imagens, inclusive de fluxo intenso de transeuntes de algum bairro da cidade, assinala que o Brasil é “uma terra de surpresas”, que “a língua é português e não espanhol”, entre outras informações demográficas e sobre a colonização portuguesa. Em meio às imagens, o narrador acrescenta – para os espectadores (estadunidenses) – que “por quatro séculos o Brasil tem sido um bom investimento, apesar de não necessariamente para os brasileiros”, sendo que “hoje em dia, os maiores investidores são os EUA, a Europa e o Japão”, e aparece em quadro identificado pela legenda: “Werren Hoge, chefe da redação do New York Times no Rio de Janeiro”.

Frente à exigência da PBS de haver um âncora-narrador, conforme mencionado acima, Solberg adaptou essa função para a de narrador-repórter, aquele que não está no estúdio, mas presente no local do acontecimento. Esse dispositivo, usado por diferentes cineastas, visava à legitimação do relato (CAVALCANTE, 2017). A esse respeito Bill Nichols destacou:

Ao contrário do âncora, que dá o tom de imparcialidade, pairando num espaço sem coordenadas geográficas, o repórter está sempre “na cena”. Essa convenção funciona como se dissesse: contei-lhe esse acontecimento e, para que não reste dúvida, provo a verdade do que disse convidando um repórter para, do próprio lugar onde a história se desenrola, dar mais detalhes. Quando cortamos para o repórter, ele invariavelmente está no primeiro plano do quadro enquanto o plano de fundo serve para documentar, ou provar, sua localização (NICHOLS, 2005, p. 85).

Ao seu estilo, Solberg contextualizou a *hard news* em uma perspectiva histórica, desenrolando o fio para a política brasileira de industrialização, que remeteu ao período de Vargas, passando pelo governo de Juscelino Kubitschek e pela política econômica da ditadura, o que implicou falar do golpe de 1964 e de aspectos da ditadura civil-militar, até seus desdobramentos no cenário político do momento em que o filme fora realizado, isto é, no período das eleições de 1982 – de abertura política. Tratou da dívida externa contextualizando-a por meio de depoimentos, imagens externas, imagens

de arquivos, cine-jornal e do destacado dispositivo do narrador-repórter, que, a despeito da divergência do material em tela, permitiu enfatizar a voz do documentário, por conseguinte da diretora.¹⁶

O filme reúne depoimentos de vinte profissionais de diferentes áreas, entre brasileiros e estadunidenses, para tratarem da dívida externa e de temas correlatos.¹⁷ Há políticos, parlamentares, empresários e autoridades de Estado, do Brasil e dos Estados Unidos; além de militares, economistas, professores(as) e operário. E ainda: o documentário “apresenta depoimentos de brasileiros entrevistados nas ruas (chamado no jargão jornalístico “o povo fala”) a respeito das mudanças pelas quais passava o país” (TAVARES, 2014, p. 95).

Em seqüências externas, em que esses personagens anônimos, transeuntes que se encontravam em comícios políticos, de um ou de outro candidato a prefeito, a deputado, a governador ou a senador, seja da oposição, seja alinhado aos militares, como Moreira Franco, no Rio de Janeiro, as primeiras personagens de rua enquadradas pela objetiva de Solberg são mulheres, negras, portando as estrelinhas vermelhas do Partido dos Trabalhadores. Elas falam das dificuldades que enfrentavam diante da crise econômica e das “pessoas que estão no poder”, que não se preocupavam com a situação da população. Falam da necessidade de mudar os rumos da política porque com a carestia, com a alta dos preços, não conseguiam adquirir o básico da alimentação nem para os seus filhos (*Brazilian Connection*, 30’15-30’50).

Esse depoimento que desvela a voz de mulheres empobrecidas e o caráter popular e de oposição do partido recém-criado é intercalado por dois outros, configurando a comprovação de um e colocando em suspeição o outro. O primeiro

¹⁶ O filme é falado em inglês: a voz do narrador é considerada masculina, havendo dublagem, com vozes masculina e feminina, para os depoimentos em português, sendo que para este artigo utilizamos uma cópia legendada.

¹⁷ Segue a lista dos entrevistados que participam no *The Brazilian Connection*: Anthony Motley - embaixador americano no Brasil, à época; Willian Cline - do Instituto para Economia Internacional; Michael Boggs - da AFL-CIO; Luis Inacio Lula da Silva - candidato da oposição no Brasil; David McDonald - Deputado representante da Câmara do Comércio (EUA); Anthony Spuria - executivo das indústrias Fairchild; coronel Ozires da Silva - presidente da Embraer; Sebastião Burbulhan - Fiesp; Lincoln Gordon - ex-embaixador americano para o Brasil; Elio Gaspari - diretor da revista Veja; Paul Singer - economista; Fernando Henrique Cardoso - senador eleito da oposição no Brasil; Darcy Ribeiro - vice-governador eleito no Rio de Janeiro; Marilena Chauí, filósofa e professora da Universidade de São Paulo; Moreira Franco - candidato do partido do governo; Severo Gomes - Senador eleito da oposição; Alfred Stepan - especialista em Brasil da Universidade de Yale, nos EUA; Maria da Conceição Tavares - economista; Ernane Galvêas - Ministro das Finanças do Brasil; Celso Lafer - economista.

depoimento é do economista Paul Singer, que fala sobre a concentração de renda acarretada pela política econômica dos militares, conhecida como milagre econômico, que não teria garantido “o milagre para o povo”. Ao contrário, acentuou a desigualdade social, mantendo salários reduzidos e ampliando a faixa da população abaixo da linha da pobreza (*The Brazilian Connection*, 29’06’-30’07). O relato de Singer cobre imagens de situações precárias de moradia e de saneamento, que legitimam seus dados, assim como o depoimento da mulher mencionada, comprova-o – para usar termo aplicado por Nichols (2005).¹⁸

O segundo depoimento é do então eleito deputado Paulo Maluf, que defende a política econômica dos militares, indicando que a situação da população melhorou muito porque “milhões de casas foram construídas para o povo pobre” e que “milhões e milhões de carros, aparelhos de TV e todo tipo de entretenimento foram criados no Brasil. E para as pessoas mais pobres” (*The Brazilian Connection*, 31’ a 31’21).

Note-se assim a divergência entre os depoimentos e a voz do documentário – o ponto de vista da diretora –, estabelecida também na montagem, conforme mencionado anteriormente. Esse procedimento, verificado em outros filmes de Solberg, permite exprimir a pluralidade de vozes dos entrevistados, de diferentes matizes ideológicas, sobre a política econômica empreendida no Brasil desde os anos 1960.¹⁹ Todavia, para o propósito deste artigo, destacaremos apenas as sequências que desvelam a voz do documentário sobre o passado de ditadura e sobre a transição política em curso.

Ao situar a dívida externa como um processo que atravessou a política econômica desenvolvimentista de Kubitschek, utilizando a estratégia já considerada clássica de, didática e linearmente, abordar o assunto, chega-se à crise política desencadeada pela renúncia de Jânio Quadros, por conseguinte, às tensões que

¹⁸ Essa mesma análise sobre as políticas econômicas dos governos militares e de seus efeitos para os(as) trabalhadores(as), implicando o milagre econômico, de 1968 a 1973 e o acentuado endividamento externo, em dois momentos, 1974-1979 e 1979 em diante, tendo como gatilhos as duas crises do petróleo, de 1973 e de 1979, e a política externa dos Estados Unidos, acarretando internamente, no Brasil, a elevação dos preços, o achatamento de salários e o desemprego, por conseguinte, a crise econômica, mostrada no filme, é reiterada pelos estudos recentes sobre o período, inclusive pelo próprio Paul Singer que, discorrendo sobre a participação de Delfim Neto em tais políticas, assinalou: “A difusão das altas de preço elevou a inflação e o custo de vida para os mais pobres” (SINGER, 2014, p. 203).

¹⁹ Para Cotta (2018, p. 77), Solberg “consolidou um estilo que mistura a secura de seus procedimentos com a inesperada ironia de suas frontalidades, numa estrutura que favorece tanto o reconhecimento imediato das intenções do registro quanto a imaginação de uma espessura inaudita constituída ao seu redor”.

implicaram a posse de João Goulart, em 1961. A voz explicativa do narrador-repórter cobre imagens de arquivo do vice-presidente, sempre cercado por pessoas. Em uma alternância de *zoom-in* e *zoom-out* de uma das fotografias em que João Goulart ocupava o centro do quadro, a imagem é atravessada pela voz *off* do narrador, que afirma: “Os militares que sempre tiveram influência na política brasileira, viam Goulart como um político duvidoso e com tendências esquerdistas. Então, tentaram impedir que ele tomasse posse” (*The Brazilian Connection*, 19’14 a 19’25).

A sequência põe em cena os militares, o principal ator do golpe de 1964, situando o espectador quanto às tensões do período e ao propósito golpista, já em curso anos antes da implementação da ditadura civil-militar, conforme a historiografia das últimas décadas tem mostrado (FERREIRA, 2008; FICO, 2017). Em outra passagem do documentário, a voz-*off* do narrador explica que as medidas econômicas adotadas por Goulart, já no exercício da Presidência do Brasil, enfureceram os investidores externos, especialmente os Estados Unidos. Além disso, mostra imagens de arquivo de manifestações de rua da classe média, de reunião de Jango com autoridade da marinha, que indicam as tensões sociais em curso, e, em seguida, o depoimento de Lincoln Gordon, que entra em quadro, de plano médio, e relata:

Nós conversamos em meados de março, após o famoso discurso de Goulart que mostrava uma verdadeira e iminente crise e um futuro incerto. Estávamos preocupados com duas questões: a segurança de 40.000 cidadãos americanos no país e a possibilidade de acontecer uma guerra civil na qual o Brasil ficaria geograficamente dividido. De um lado, os aliados dos EUA e, por outro, os inimigos dos EUA. E os aliados poderiam pedir ajuda. Essa era a contingência. O cenário não era tão evidente. Acharmos que se marcássemos o território seria interessante para algumas dessas possibilidades ou para as duas (*The Brazilian Connection*, 20’11 a 20’57).

Outro ator social entra, pois, em cena: os Estados Unidos que apoiaram o golpe de 1964. São mostradas imagens de arquivo de caminhões e tanques do exército brasileiro tomando as ruas, assim como o cine-jornal “*Crisis in Brasil*”, da Universal-International News, que justificava a deposição de Goulart, é exibido no filme.²⁰ Em

²⁰ As imagens de arquivo, das manobras do Exército nas ruas por ocasião do golpe de 1964, são as mesmas utilizadas no filme *Jango*, de Silvio Tendler, de 1984, cujo trecho será usado também no filme *Terra para Rose*, de Tetê Moraes, de 1987.

seguida, entra o depoimento de Elio Gaspari, à época, diretor da revista *Veja*, que aponta:

A embaixada dos EUA e os americanos vem ao Brasil e dizem que representam o ideal de liberdade, mas em 1964 quando Goulart foi deposto pelos militares, a frota estadunidense estava perto das águas brasileiras. Com hipótese de desembarcar. O governo dos EUA estava comprometido na conspiração contra Goulart. O governo americano apoiou o golpe (*The Brazilian Connection*, 22'18- 22'48).

O jornalista destacou explicitamente a contradição do discurso dos Estados Unidos e a sua participação na conspiração que levou ao golpe de 1964. Mesmo assim, a cineasta garantiu o direito ao contraditório ao embaixador dos Estados Unidos no Brasil, à época. Com montagem em paralelo, Lincoln Gordon aparece em quadro, novamente, e ouve o narrador, de maneira direta, introduzir o assunto da entrevista: “você foi acusado de ser o mentor da exoneração de Goulart em 1964”. A câmera se aproxima lentamente do ex-embaixador estadunidense, enquadrando-o em *close*, que, com a expressão contidamente consternada, soltou apenas uma interjeição para confirmar. Então, o entrevistador colocou-lhe a questão: “Sr. Embaixador, qual era a extensão do envolvimento dos EUA?” Ao que Gordon respondeu:

Os EUA não estavam apoiando a deposição de Goulart. Os EUA, nós, fomos abordados várias vezes por pessoas que queriam a saída do Goulart. Algumas diziam que só estavam nos avisando que aconteceria isso para que não ficássemos surpresos, outras queriam algum tipo de ajuda, pediam dinheiro para armamentos. Nós rejeitamos todas essas aproximações (*The Brazilian Connection*, 22'48- 23'32).

Em seguida, Gaspari volta à cena para destacar que a participação dos Estados Unidos no golpe de 1964 consistia na “operação Brother Sam”, acrescentando: “Havia um grande porta-aviões. Incluía contatos de oficiais americanos e conspiradores brasileiros. E isso foi liberado pela *Freedom of Information Act*” (23'33- 24'01). A montagem enfática, em paralelo, levou novamente Lincoln Gordon para o quadro, a fim de responder especificamente sobre a “operação Brother Sam”, que, sem negá-la, explicou:

A operação consistia em um porta-aviões e sua escolta de navios e três carros tanque com diversos tipos de combustíveis. Porque pensávamos

que poderia ocorrer uma sabotagem nas refinarias e faltar combustível no Brasil. [a câmera se aproxima em close] E estávamos lidando com essa possibilidade (*The Brazilian Connection*, 24'02- 24'35).

O apoio dos Estados Unidos ao golpe de 1964, constituído por meio da “operação Brother Sam”, foi confirmada pela historiografia brasileira somente anos mais tarde (FICO, 2008), tendo figurado o tema central do documentário *O dia que durou 21 anos*, de Camilo Tavares, lançado em 2013.

Essa sequência do filme destacou ainda outro ator partícipe do golpe de 1964: os civis. Tal participação enunciada pelos depoimentos de Gordon e de Gaspari é reiterada ainda através de imagens de arquivo sobre a repressão empreendida já durante a ditadura: são fotografias de repressão militar a civis, em manifestações de rua, e de imagens de encarceramento de jovens. A mesma voz do documentário que denuncia a violência policial e a tortura menciona que “jovens de classe média, que haviam apoiado o golpe militar, protestaram nas ruas e foram duramente tratados. Centenas de brasileiros foram exilados para escapar da repressão” (*The Brazilian Connection*, 25'34).

Solberg revisitou o passado de ditadura tendo apresentado os atores que promoveram o golpe de 1964 e a violência de Estado empreendida pelo regime militar, aludindo aos temas da tortura e do exílio. O filme retoma, então, as políticas econômicas do regime, o milagre econômico, chamando atenção para o seu fim abrupto, inclusive em decorrência da crise do Petróleo, de 1973, e a deliberada política de endividamento dos anos seguintes. Sobre esse ponto, em meio à imagem de carros em circulação, a voz *off* do narrador-repórter assinala que “(...) o Brasil importa 80% do petróleo que consumia. O país começou a pegar dinheiro dos credores e o usou para pagar o preço em elevação do petróleo, deixando o Brasil com a maior dívida externa do terceiro mundo” (*The Brazilian Connection*, 33'59). Acrescentou que tais medidas econômicas acarretaram a insatisfação popular e os “primeiros sinais de exaustão” do regime militar, o que teria levado ao governo de Geisel acenar com “uma controlada diretriz de liberalização política” (34'27), o que se confere em certos estudos sobre o período (SINGER, 2014; SALLUM Jr, 1996).

A voz do documentário assinala que o processo de liberação política preparava o terreno para o retorno à democracia, mostrando a imagem de uma rua longa, não pavimentada, sinuosa em aclive, sem trânsito de carro, na qual um garoto descamisado

de bicicleta ultrapassa uma mulher que, vestida de saia branca e camisa vermelha, caminhava com uma bolsa a tiracolo e os cabelos presos, talvez indo para o trabalho. A imagem desvela que a (re)democratização seria uma longa caminhada por um terreno inóspito, indo ao encontro do subtítulo do filme: “uma luta pela democracia”.

Vale destacar que as imagens são sempre polissêmicas, sendo que a intenção quanto à presença delas nos filmes pode escapar inclusive a diretores(as), além de o sentido atribuído à elas variar no tempo. Nesse sentido, pode redundar atrevimento prosseguir o detalhamento dessa cena para inferir que a estrada não pavimentada, periférica, sinuosa, do suposto caminho para a (re)democratização do Brasil, traz ainda indicações quanto à relevância do envolvimento, em tal processo, da mulher trabalhadora e das lutas dos movimentos sociais (significados pela blusa vermelha da personagem), que já adquiriam expressão naqueles anos, além da necessidade de apaziguamento quanto ao passado de violações da ditadura, simbolizado pela saia branca, o que reconheceria a agenda do movimento dos direitos humanos, especialmente das mulheres, familiares de mortos e desaparecidos, de enfrentar, naquele início dos anos 1980, a violência de Estado empreendida durante a ditadura. Já o menino descamisado, de bicicleta, além de poder simbolizar a força e a inexperiência juvenis de tal processo no Brasil, configuraria, o que não é descartado, uma citação ao *Ladrões de bicicleta*, de Vittorio de Sicca, de 1948, que, igualmente, remete ao final de um período traumático – no caso, a Segunda Guerra, na Itália.

Tal leitura não é excessiva se se considerar outra sequência do filme de Solberg, em que o governo Geisel, em 1977, rejeita o alinhamento ao governo estadunidense de Carter porque esse criticara o Relatório dos Direitos Humanos do Brasil, o que vai tanto ao encontro da leitura da sequência mencionada anteriormente, quanto já anuncia que a abertura política do General afastaria qualquer reconhecimento de violações aos direitos humanos perpetradas durante o regime militar, inclusive de seu governo – afinal, o general autorizou pessoalmente a eliminação sumária de opositores ao regime, conforme se evidenciou recentemente pelos documentos liberados pelos Estado Unidos (BITAR; VINHAL, 2018; BORGES, 2018).

A questão do suposto retorno à democracia foi retomada no governo de Figueiredo, na cena em que o militar aparece nas imagens de palanque das eleições de 1982, sendo apresentado pelo narrador como

Presidente Figueiredo é também general Figueiredo. Ele tomou posse prometendo o retorno do Brasil à democracia através da abertura do processo político ao povo. Foi declarada anistia a todos os exilados políticos. O primeiro passo da abertura foi a primeira eleição livre em 17 anos, que aconteceu em novembro de 1982 (*The Brazilian Connection*, 38'16 – 38'48).

A relação entre passado e presente é colocada por meio da informação de que o presidente também é um general. O filme não detalhou o processo de anistia, que já marcara fortemente os contornos da transição política brasileira, conforme apurado pela historiografia (RIBEIRO, 2012). Destacou a relevância das eleições gerais. Tratava-se ainda de anos de ditadura, de repressão e atentados, e de um processo de abertura ainda controlado, conduzido de maneira lenta e gradual, procurando impedir qualquer implementação da justiça de transição, como se verificou com a aprovação da lei de anistia (RIBEIRO, 2012). Nesses termos, o destaque recaiu na “abertura regulada pelo calendário eleitoral”, o que desencadeou práticas de conciliação e uma transição “pactuada”, “negociada”, “pelo alto” e conservadora (BARRETO, 2009; FREIRE, 2019; NOBRE, 2015).

Contudo, como observado por Sallum Jr., a crise política que desencadeou o fim do regime militar é bastante complexa, mas dois constrangimentos foram impostos ao governo Figueiredo: reconhecer a impossibilidade de “pagar a dívida nos moldes costumeiros” e os resultados das eleições de 1982, que garantiu vitória expressiva a dez governadores da oposição, inclusive de estados como São Paulo, Minas Gerais e Rio de Janeiro (SALLUM Jr, 2015, p. 237). Tais constrangimentos figuraram no documentário de Solberg.

A cineasta assinalou que retornar ao Brasil para filmar *The Brazilian Connection*, naquele clima de eleições, era muito estimulante. De acordo com as suas palavras

Nós assistimos a uma maravilhosa ressurgência de vitalidade e energia depois de tantos anos, quando o país parecia morto. Era delicioso ver que havia virado de cabeça para baixo, de volta ao que costumava ser – Todo mundo discutindo política e se questionando com uma energia contagiante (TAVARES, 2014, p. 96).

Essa vitalidade verificada nas ruas, nas organizações de oposição ao regime autoritário, expressa ainda na formação de novos partidos políticos, organizados pelo novo sindicalismo, por militantes da igreja católica, lideranças populares, estudantes,

mulheres, negros(as), homossexuais, antigos militantes da esquerda devastada pela ditadura civil-militar, entre outros, aparece também no filme tanto através das imagens de comícios do PT e do PDT como através dos depoimentos de duas mulheres de relevância na esfera pública daqueles anos: a filósofa Marilena Chauí e a economista Maria da Conceição Tavares.

No filme, Chauí, com seu estilo sempre arguto, enfrenta a discussão da democracia, salientando a relevância da mobilização popular para pôr fim ao regime autoritário, e desmascarando a atuação do governo nas eleições de 1982. De acordo com as suas palavras:

Nós tivemos um governo repressivo, um Estado autoritário e um modelo de gestão social e econômica que está em colapso. Um dos motivos para haver eleições nesse momento é que toda a sociedade lutou contra a repressão e contra esse sistema econômico. Então a única forma que o governo tem para se legitimar é garantir o voto. Por isso teremos eleições. A democracia é uma conquista social, mas promover as eleições foi uma necessidade do governo (*The Brazilian Connection*, 40'07 – 40-48').

Sem desenvolver as atenuações possíveis ao depoimento entusiasmado de Marilena Chauí, que menciona a luta de “toda a sociedade contra a repressão”, cabe assinalar que na mesma chave, ancorada fortemente no pensamento oposicionista, de apelo social, e de tendência democrática, Conceição Tavares abordou a questão destacando a preocupação “de todos” com a dívida externa. Para ela

Todo mundo no Brasil está preocupado com a dívida externa. É uma questão discutida há pelo menos cinco anos, especialmente após a segunda crise do petróleo, quando os EUA começaram as suas diretrizes monetárias que resultou no aumento das taxas de juros. A grande parte da opinião pública foi contra essas diretrizes monetárias. Também se preocuparam em como renegociar a nossa dívida, pois agora a dívida é de 80 bilhões de dólares e 50 por cento desse valor não é dívida, é resultado do aumento da taxa de juros. É uma loucura! (*The Brazilian Connection*, 48'14 – 49'05).

Partindo dos mesmos procedimentos fílmicos, de montagem em paralelo, Solberg trouxe o então ministro da fazenda do governo de Figueiredo para declarar que a dívida estava sob controle e que a continuavam pagando normalmente. Conceição Tavares volta ao quadro e de maneira ainda mais assertiva, assinalou:

Bem, a dívida do Terceiro Mundo não pode ser paga porque não é real. É uma dívida financeira criada pelos banqueiros dentro de seu jogo. A especulação do dólar em todo o mundo gerou uma dívida externa de cerca de um trilhão de dólares não só no Brasil, em todo o mundo. Isso é completamente insolúvel. É obvio para todo o mundo, tanto para o FMI quanto para o Banco Mundial, ou para as pessoas que compreendem o que está acontecendo no mundo, que a dívida externa do Terceiro Mundo e até da Grã Bretanha, Itália e França não pode ser sanada. Ela deve ser reciclada, desvalorizada, reorganizada em uma nova ordem econômica internacional, na qual os acordos devam ser multilaterais. (*The Brazilian Connection*, 51'03-52'07).

O tema da dívida externa colaborava então para constranger o governo militar. Mas se havia mobilização social, resultado satisfatório à oposição nas eleições de 1982, proposições sobre os rumos da economia e um governo militar cada dia com menos força, faltava, contudo, enfrentar o passado de ditadura e realizar a justiça de transição para se tentar efetuar a real mudança política. Parece-nos, no entanto, que absortos pelo presente de euforia e crise e pela tendência conciliatória, disso pouco se tratou, ficando a violência de Estado perpetrada pelos agentes da ditadura como reclamação restrita aos familiares de mortos e desaparecidos e figurando em artefatos de memória cultural, como, por exemplo, filmes (TELES, 2009; LEME, 2013; CAVALCANTE; 2017; NAPOLITANO, 2018).

Tal fato também não passou despercebido ao olhar atento de Solberg: em uma das sequências de seu filme, já se encaminhando para o final, mostrando o governo Figueiredo no palanque do candidato Moreira Franco ao governo do Rio de Janeiro, a voz *off* de Gaspari atravessa as imagens do general para responder sobre o que significaria enfrentar, em sua opinião, os 18 anos de ditadura. De acordo com as suas palavras:

Figueiredo garante que apenas teremos eleições pois ele é um cara bom. Quando você diz que nós esquecemos o que ocorreu nos últimos 18 anos, eu acho que a questão não é esquecer, é uma forma de lembrar. Imagine que temos dois Figueiredos e que temos de escolher um deles, [mostra a imagem de Gaspari falando] eu prefiro o segundo Figueiredo. Para desafiá-lo dizendo: “você foi o chefe do Serviço Nacional de Informações e esteve envolvido na repressão”. Ele diz: “ok, eu volto para o meu último trabalho”. [...] Então se tivemos repressão a questão não é discuti-la, é prová-la e fazer dela um Nuremberg da América Latina. Primeiro, isso não funcionará. Não funcionou na Alemanha. Segundo, se estamos em processo de abertura como manter? Como expandir a abertura? E para fazer isso

não precisamos necessariamente de voltar ao passado (*The Brazilian Connection*, 39'04 – 40'06).²¹

É certo que o jornalista minimizou o papel da justiça de transição naquelas circunstâncias no Brasil, ao fazer menção inclusive ao Tribunal de Nuremberg, instalado em 1948, para julgar os crimes cometidos pelos nazistas. Embora não ignorasse tal procedimento de transição, não acreditava em sua eficácia, sepultando a ditadura brasileira em vala comum. Ele considerava mesmo era a força que os militares e seus apoiadores ainda mantinham na condução daquele processo de abertura.

Tanto é assim que, anos depois, Gaspari explicou que o regime ditatorial “foi desmontado aos poucos, com tamanha precisão que até hoje não se pode dizer quando acabou. Talvez, o certo seja dizer que não foi desmontado. Foi camaleonicamente transformado” (GASPARI, 2000, p. 12). Ele acrescentou ainda que aquele período era de muita divisão e embates políticos, que “algumas delas, camaleonicamente continuam por aí, pois a astúcia do lagarto serviu-lhe não só para desmontar a ditadura, como para preservar, na nova ordem, aquilo que lhe fosse necessário” (GASPARI, 2000, p. 12).

Por mais frustrantes que sejam essas constatações, especialmente quando se analisa, em um arco temporal mais amplo, o papel desempenhado publicamente por certos militares para tentar impedir os trabalhos da Comissão Nacional da Verdade, quanto à apuração do passado de violações de direitos no âmbito dos governos militares, além de o golpe político de 2016 e seus desdobramentos com a eleição direta de um presidente da República, em 2018, que enaltece a figura de um torturador e do regime militar, faz-se necessário admitir as continuidades históricas e a fragilidade da democracia brasileira, bem como a não conclusão da transição política. Contudo, é igualmente necessário destacar que nesse percurso sempre houve resistência, sempre houve tentativas de mudança e o cinema de Helena Solberg, por exemplo, é testemunho disso.

O olhar atento da cineasta, seu engajamento político e militante refletidos na maneira como abordou os temas em seu filme, mostrando as situações da economia e da política no Brasil, em perspectiva histórica, através dos depoimentos de Singer, de Chauí, de Conceição Tavares, de Gaspari, para citar apenas alguns, e nas imagens

²¹ Helena Solberg comentou, via e-mail de 04/05/2020: “quando Gaspari nos deu sua resposta sobre o processo não ser revisado pensei não haver entendido e pedi para repetir. Na edição achamos que devia ser incluído pois mostrava que a “abertura” não estava mesmo ainda consolidada e havia ainda um temor no ar”.

externas, de mobilizações em torno das eleições e de personagens anônimos, na imagem alegórica sobre os desafios da democracia brasileira e na montagem do filme, que apresenta as diferentes tensões engendradas na transição política de então, tudo configura *The Brazilian Connection: a struggle for democracy* um filme emblemático do período de transição democrática no Brasil, seja como memória cultural, seja como fonte histórica.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARAÚJO, Maria Paula. **Utopia Fragmentada**: as novas esquerdas no Brasil e no mundo na década de 1970. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2000.
- BARRETO, Álvaro. Eleições e mudanças políticas no Brasil nos 80: análise a partir de uma unidade Subnacional (Pelotas, RS). **Pensamento Plural**, Pelotas [04], pp. 11-35, jan./jun. 2009. Disponível em: <https://periodicos.ufpel.edu.br/ojs2/index.php/pensamentoplural/article/view/3683/3006>. Acesso em: 25 mar. 2019.
- BAUER, Caroline. **Como será o passado?** História, Historiadores e a Comissão Nacional da Verdade. Jundiaí. SP: Paco editorial, 2017.
- BOTELHO, Andre; STARLING, Heloísa (orgs). **República e democracia**: impasses do Brasil Contemporâneo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2017.
- BRITO, Alexandra Barahona de; FERNANDEZ, Paloma Aguilar; ENRIQUEZ, Carmen Gonzalez (eds). Introducción. pp. 29-70. In: _____. **Las políticas hacia el pasado**: juicios, depuraciones, perdon y olvido en las nuevas democracias. Madrid: Ediciones Istmo, 2002.
- BURTON, Julianne. **Cinema and Social Change in Latin America**: conversations with filmmakers. Austin: University of Texas Press, 1986.
- CAVALCANTE, Alcilene. A transição democrática brasileira (1974-1989) pelas lentes de João Batista de Andrade. **Rev. Tempo e Argumento**, Florianópolis, v. 9, n. 21, pp. 43-73, 2017. Disponível em <https://revistas.udesc.br/index.php/tempo/article/view/2175180309212017043/7001>. Acesso em: 18 mar. 2020.
- CAVALCANTE, Alcilene. Imagens da ditadura civil-militar brasileira em filmes de mulheres dos anos 1970: *Feminino Plural*, de Vera de Figueiredo. **História Revista**, Goiânia, v. 23, n. 1, pp. 49-62, 2018. Disponível em: <https://www.revistas.ufg.br/historia/article/view/54210>. Acesso em: 19 mar. 2020.
- Catálogo da 1ª Retrospectiva integral dos filmes de Helena Solberg**. Org. Associação Filmes de Quintal. Curadoria: Carla Italiano e Leonardo Amaral, 2018

CORDEIRO, Janaína. **Direitas em movimento: a campanha da Mulher pela Democracia e a ditadura no Brasil**. Rio de Janeiro: Editora da FGV, 2008.

COTTA, Roberto. American rules, Brazilian contradictions: em torno de A Conexão Brasileira (1982/1983) e Retrato de um Terrorista (1985). pp. 76-83. **Catálogo da 1ª Retrospectiva integral dos filmes de Helena Solberg**. Org. Associação Filmes de Quintal. Curadoria: Carla Italiano e Leonardo Amaral, 2018. Disponível em: https://issuu.com/filmesdequintal/docs/catalogo_web_pags_soltas. Acesso em: 15 abr. 2020.

DUARTE, Ana Rita Fonteles. Moral e comportamento a serviço da ditadura militar – uma leitura dos escritos da escola superior de guerra”. **Anais do Fazendo Gênero 10: desafios atuais do feminismo**. Florianópolis, 16 a 20 de setembro de 2013, pp. 1-10. Disponível em: http://www.fg2013.wvc2017.eventos.dype.com.br/resources/anais/20/1384798463_AR_QUIVO_AnaRitaFontelesDuarte.pdf Acesso em: 05 abr. 2019.

FERREIRA, Jorge. Crises da República: 1954, 1955 e 1961. pp. 301-342. In: ____; DELGADO, Lucilia (orgs). **O tempo da experiência democrática: da democratização de 1945 ao golpe civil-militar de 1964**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008 (O Brasil Republicano 3).

FERRO, Marc. O conhecimento histórico, os filmes, as mídias. **Revista Eletrônica O Olho da História**, 2004. Disponível em: www.oohodahistoria.ufba.br. Acesso: 15 jun. 2017.

FICO, Carlos. Brasil: a transição inconclusa. pp. 25-38. In: ____; ARAUJO, Maria Paula; GRIN, Monica (orgs). **Violência na História: memória, trauma e reparação**. Rio de Janeiro: Ponteio, 2012.

____. Ditadura militar brasileira: aproximações teóricas e historiográficas. **Revista Tempo e Argumento**, Florianópolis, v. 9, n. 20, pp. 05-74. jan./abr. 2017.

____. **O grande irmão: da Operação Brother Sam aos Anos de Chumbo - o governo dos Estados Unidos e a ditadura militar brasileira**. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 2008.

FRANÇA, Ana Claudia C. V.; CORRÊA, Ronaldo. Helena Solberg: uma cineasta brasileira na televisão norte-americana. **Significação**, São Paulo, v. 47, n. 54, pp. 233-250, jul-dez. 2020. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/significacao/article/view/155246>. Acesso em: 25 jul. 2020.

GASPARI, Elio. Alice e o camaleão. pp. 12-37. In: ____; VENTURA, Zuenir; HOLLANDA, Heloisa Buarque de. **Cultura em trânsito: da repressão à abertura**. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora, 2000.

FREIRE, Américo. **Democracia brasileira em foco: historiografia, atores e proposições**. Salvador: Saga, 2019.

HOLLANDA, Karla. Documentários (e afins) feitos por elas: um painel. pp; 65-74. In: LUSVARGHI, Luíza; SILVA, Camila Vieira. **Mulheres atrás das câmeras: s cineastas brasileiras de 1930 a 2018**. São Paulo: Estação Liberdade, 2019.

JELIN, Elizabeth; LONGONI, Ana. **Escrituras, imágenes y escenarios ante la represión**. Buenos Aires: Siglo XXI, 2005.

LAGNY, Michèle. Imagens audiovisuais e história do tempo presente. Revista **Tempo e Argumento**. Florianópolis, SC, v. 4, n. 1 pp. 23-44, jan/jun. 2012. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/tempo/article/view/2175180304012012023>.

Acesso em: 18 abr. 2014.

LEME, Caroline Gomes. **Ditadura em imagem e som: trinta anos de produções cinematográficas sobre o regime militar brasileiro**. São Paulo: Editora UNESP, 2013.

MARCELINO, Douglas Attila. **Subversivos e pornográficos: censura de livros e diversões públicas nos anos 1970**. Rio de Janeiro, Arquivo Nacional, 2011.

MATTOS, Hebe; BESSONE, Tânia; MAMIGONIAN, Beatriz. **Historiadores pela democracia: o golpe de 2016: a força do passado**. São Paulo: Alameda, 2016.

MEZAROBBA, Glenda. Justiça de transição e a comissão da verdade. pp. 343 – 358. ALONSO, Angela; Dolhnikoff, Miriam (ogs). **1964: do golpe à democracia**. São Paulo: Hedra, 2015.

NAPOLITANO, Marcos; SELIPRANDY, Fernando. O cinema e a construção da memória sobre o regime militar brasileiro: uma leitura de Paula: a história de uma subversiva (Francisco Ramalho Jr., 1979). pp. 77-100. In: ____; MORETTIN (Orgs). **O cinema e as ditaduras militares: contextos, memória e representações audiovisuais**. São Paulo: Intermeios: Fapesp; Porto Alegre: Famecos, 2018.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. Tradução Mônica Saddy Martins. Campinas, SP: Papirus, 2005.

NOBRE, Marcos. Conservadorismo em chave democrática. pp. 247 – 266. In: ALONSO, Angela; DOLHNIKOFF, Miriam (ogs). **1964: do golpe à democracia**. São Paulo: Hedra, 2015.

RIBEIRO, Denise. **A anistia brasileira: antecedentes, limites e desdobramentos da ditadura civil-militar à democracia**. (Dissertação de Mestrado) – Universidade Federal Fluminense, 2012.

ROSENSTONE, Robert. **A história nos filmes. Os filmes na História**. São Paulo: Paz e Terra, 2010.

SALLUM Jr., Brasília. **Labirintos: dos generais à Nova República**. São Paulo, Editora Hucitec, 1996.

____. Notas sobre a (re) democratização. pp. 233 – 246. ALONSO, Angela; DOLHNIKOFF, Miriam (ogs). **1964: do golpe à democracia**. São Paulo: Hedra, 2015.

SIMÕES, Solange. **Deus, pátria e a família: as mulheres no golpe de 1964**. Petrópolis: Vozes, 1985.

SINGER, Paul. O processo econômico. pp. 183-232. In: REIS, Daniel Aarão (Coord). **Modernização, ditadura e democracia: 1964-2010**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2014.

SOARES, Inês; KISHI, Sandra (coords). **Memória e verdade: a justiça de transição no Estado democrático brasileiro**. Belo Horizonte: Editora Fórum, 2009.

SOUTO, Mariana; ARAÚJO, Matheus. Um 1968 mirim? Notas sobre Meio-dia, de Helena Solberg. **EcoPos**. Revista da Pós-Graduação em Comunicação e Cultura da

Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro. V.21, nº. 1, pp. 263-276, 2018.

SCHWARCZ, Lilia; STARLING. Heloísa. **Brasil: uma biografia-Pós-escrito**. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

STARLING. Heloísa. Onde estão os republicanos? A crise e a República no Brasil contemporâneo. pp. 99-122. In: BOTELHO. Andre; STARLING, Heloísa (orgs). **República e democracia: impasses do Brasil Contemporâneo**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2017.

TAVARES, Mariana. **Helena Solberg: do cinema novo ao documentário contemporâneo**. É tudo verdade. It's All True. Festival Internacional de Documentários. International Documentary film Festival, 2014.

TAVARES, Mariana. Helena Solberg: trajetória singular de uma cineasta brasileira. pp; 147-176. In: LUSVARGHI, Luíza; SILVA, Camila Vieira. **Mulheres atrás das câmeras: as cineastas brasileiras de 1930 a 2018**. São Paulo: Estação Liberdade, 2019.

TEDESCO, Marina. Cineastas brasileiras que filmaram a revolução: Helena Solberg e Lucia Murat. pp; 103-114. In: LUSVARGHI, Luíza; SILVA, Camila Vieira. **Mulheres atrás das câmeras: s cineastas brasileiras de 1930 a 2018**. São Paulo: Estação Liberdade, 2019.

TEIXEIRA, Francisco Elinaldo Documentario moderno. pp. 253-288. In: Fernando Mascarello (org.). **História do cinema mundial**. - Campinas, SP: Papirus, 2006.

TELES, Janaina, Entre o luto e a melancolia: a luta dos familiares de mortos e desaparecidos políticos no Brasil. pp. 151-178. In: SANTOS, Cecília; TELES, Edson; TELES, Janaína (orgs). **Desarquivando a ditadura: memória e justiça no Brasil**: São Paulo: Hucitec, vol. I, 2009.

VEIGA, Ana. **Cineastas brasileiras em tempos de ditadura: cruzamentos, fugas, especificidades**. Tese (Doutorado em História) – Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, 2013.

VIANA, Ítalo Rocha. **Vozes do documentário nos anos 80: o choque geracional entre distintas representações do real na transição política da década de 80 no Brasil**. Dissertação. (Mestrado em Comunicação). Pontifícia Universidade Católica, Rio de Janeiro, 2018.

FILMES:

A Entrevista, de Helena Solberg, de 1966, Documentário, P&B, 19 min, 16 mm

The Emerging Woman, de Helena Solberg, de 1974, Documentário, P&B, 40 min, 16 mm

The Double Day, de Helena Solberg, de 1975, Documentário, cor, 54 min, 16 mm

Simplesmente Jenny, de Helena Solberg, de 1977, Cor, 32 min, 16 mm

From the Ashes... Nicaragua today, de Helena Solberg, de 1982, Documentário, cor, 60 min, 16 mm

The Brazilian Connection: a struggle for democracy, de Helena Solberg, de 1982/1983, Documentário, cor, 58 min, 16 mm

PERIÓDICOS:

O Brasil Real “For Export”. **Isto É**, 19 de janeiro de 1983.

BITAR, Bernardo; VINHAL, Gabriela. Documentos sobre ditadura desmontam imagem de regime pacífico da era Geisel. **Correios Brasiliense**. Brasília, 18 de maio de 2018. Disponível em: https://www.correiobrasiliense.com.br/app/noticia/politica/2018/05/12/interna_politica,680169/documentos-sobre-ditadura-quebram-imagem-de-regime-pacifico-de-geisel.shtml. Acesso em: 20 mar. 2020.

BORGES, Rodolfo. Documento da CIA relata que cúpula do Governo militar brasileiro autorizou execuções. **El País**. Brasil, 10 de maio de 2018. Disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2018/05/10/politica/1525976675_975787.html. Acesso 20 mar. 2020.

ENTREVISTA:

SOLBERG, Helena. Helena Solberg (depoimento, 2015). Rio de Janeiro, CPDOC/FGV, 2015. Disponível em: <https://cpdoc.fgv.br/memoria-documentario/helena-solberg>. Acesso em: 27 mai. 2020.

RECEBIDO EM: 01/10/2020

PARECER DADO EM: 03/11/2020