



Serviço Público Federal
Ministério da Educação

Fundação Universidade Federal de Mato Grosso do Sul



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MATO GROSSO DO SUL
FACULDADE DE ARTES, LETRAS E COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DE LINGUAGEM

DÉBORA ALVES PEREIRA CABRITA

MARCAS DAS DIMENSÕES CONSTITUTIVAS DO
JORNALISMO NAS ADAPTAÇÕES DOS LIVROS-
REPORTAGEM OLGA (1985) E CORAÇÕES SUJOS
(2000) PARA A LINGUAGEM AUDIOVISUAL

Campo Grande - MS

Março, 2025

**MARCAS DAS DIMENSÕES CONSTITUTIVAS DO
JORNALISMO NAS ADAPTAÇÕES DOS LIVROS-
REPORTAGEM *OLGA* (1985) E *CORAÇÕES SUJOS*
(2000) PARA A LINGUAGEM AUDIOVISUAL**

DÉBORA ALVES PEREIRA CABRITA

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em
Estudos de Linguagem da UFMS, como requisito
obrigatório para a obtenção do título de doutora em
Estudos de Linguagem.

Orientador: Prof. Dr. Marcos Paulo da Silva

*As bibliotecas nunca foram depósitos de livros.
Sempre foram e sempre serão centros do saber.*
Robert Darnton (2010, p. 16)

RESUMO

Esta pesquisa apresenta como objetivo central identificar as principais marcas simbólicas das dimensões estético-expressiva, pragmática e ético-deontológica do jornalismo que se esvaem e/ou que eventualmente (e paradoxalmente) são sublinhadas no processo de transposição de narrativas jornalísticas complexas – em especial, os livros-reportagem – para adaptações audiovisuais de ficção, utilizando-se como recorte empírico a transposição (Hutcheon, 2011) dos livros *Olga* e *Corações Sujos*, do jornalista Fernando Moraes (1985, 2000), para os longas-metragens homônimos dirigidos respectivamente pelos cineastas Jayme Monjardim (2004) e Vicente Amorim (2011). Volta-se, portanto, aos processos de construção de "efeito de real" (Charaudeau, 2006) envolvidos nas negociações simbólicas edificadas nas fronteiras entre a não-ficção e a ficção. Utiliza-se o conceito de livro-reportagem como extensão do jornalismo convencional que diferencia-se das demais publicações jornalísticas por três condições essenciais: conteúdo, tratamento e função (Lima, 1995). O livro-reportagem não apresenta a periodicidade e o imediatismo do jornal diário, mas costuma refletir a inquietude do profissional jornalista que tem a possibilidade de aprofundar temas da contemporaneidade, além de atingir uma audiência heterogênea e dispersa geograficamente. O trabalho inscreve-se no âmbito de discussões amplas, devotadas à busca pela especificidade do jornalismo em situações fronteiriças, nas quais a atividade social e a prática profissional dialogam com outras práticas culturais e sociais – tais como o cinema e a literatura. A análise evidencia como as escolhas estéticas e narrativas dos diretores influenciaram a representação dos eventos históricos, ora enfatizando, ora diluindo elementos simbólicos do jornalismo. *Olga* (2004), por exemplo, privilegia uma abordagem emocional e melodramática, impactando o modo como a militância política da personagem é retratada, enquanto *Corações Sujos* (2011) constrói uma narrativa mais próxima da verossimilhança histórica, refletindo preocupações com autenticidade cultural e documental. Assim, esta pesquisa reforça a importância do cinema como agente de reinterpretação da memória histórica e destaca os impactos da transposição narrativa na construção simbólica dos fatos.

Palavras-chaves: deontologia jornalística; linguagem audiovisual; livro-reportagem; adaptação; transposição.

ABSTRACT

The main objective of this research is to identify the main symbolic signs of the aesthetic-expressive, pragmatic and ethical-deontological dimensions of journalism that fade away and/or are eventually (and paradoxically) emphasized in the process of transposing complex journalistic narratives, especially reportage books, into audiovisual adaptations of fiction, using as an empirical frame the transposition (Hutcheon, 2011) of the books *Olga* and *Corações Sujos* by the journalist Fernando Morais (1985, 2000) into the feature films of the same name, directed by the filmmakers Jayme Monjardim (2004) and Vicente Amorim (2011), respectively. It thus turns its attention to the processes of constructing the "effect of reality" (Charaudeau, 2006) involved in the symbolic negotiations built on the borders between non-fiction and fiction. The concept of the reportage book is used as an extension of conventional journalism, which differs from other journalistic publications in three essential ways: content, treatment and function (Lima, 1995). The reportage book doesn't have the periodicity and immediacy of the daily newspaper, but it reflects the restlessness of the professional journalist who has the opportunity to delve into contemporary issues and reach a heterogeneous and geographically dispersed audience. The work is part of a broader discussion devoted to the search for the specificity of journalism in borderline situations, where social activity and professional practice are in dialogue with other cultural and social practices, such as cinema and literature. The analysis highlights how the directors' aesthetic and narrative choices influence the representation of historical events, at times amplifying or diluting journalism's symbolic elements. *Olga* (2004), for example, prioritizes an emotional and melodramatic approach, affecting the portrayal of the protagonist's political militancy, while *Corações Sujos* (2012) constructs a narrative closer to historical verisimilitude, reflecting concerns with cultural and documentary authenticity. This research thus reinforces the role of cinema as an agent of historical reinterpretation and underscores the impact of narrative transposition on the symbolic construction of facts.

Keywords: journalistic ethics; audiovisual language; reportage book; adaptation; transposition.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Trajetória da transposição do livro-reportagem para a obra audiovisual.....	36
Figura 2 - Elementos da linguagem audiovisual e níveis de complexidade.....	38
Figura 3 - Detalhe de uma das manchetes do semanário cinematográfico <i>Cine Repórter</i>	46
Figuras 4 e 5 - Capas do semanário cinematográfico <i>Cine Repórter de 1955 e 1956</i>	46
Figura 6 - Campanha <i>Hither</i> (1987), W/Brasil para o jornal Folha de S. Paulo. Frames do vídeo publicitário Hitler (1987), W/Brasil.....	65
Figura 7- Propaganda Pontos de vista (1986), para o jornal The Guardian. Frames vídeo Pontos de Vista, The Guardian (1986)	66
Figura 8 - Construção de verdade e manipulação de fatos a partir de imagens fotojornalísticas originais. As duas imagens originais	67
Figura 9 - A imagem resultante da manipulação publicada na capa do <i>Los Angeles Times</i> em 31 março de 2003.....	67
Figura 10 - Relatório da Companhia Imperial de Colonização japonesa	121
Figura 11 - <i>Making off</i> , Jayme Monjardim e o diretor de fotografia Ricardo Della Rosa na definição dos enquadramentos (<i>Frames dos bastidores do filme</i> <i>Olga</i> 2004).	130
Figura 12 – Olga criança aprecia a neve numa noite fria, ao mesmo tempo que desafia o fogo. Os opostos: frio/quente e doçura/bravura, características da personalidade da protagonista que são reveladas na obra imagética (<i>Frames de</i> <i>sequência da personagem Olga criança</i>).....	131
Figura 13 - Eugénie Prestes de véu, na sequência, já sem o véu, recebe três enquadramentos numa única cena que também revela <i>Olga</i> ao fundo (<i>Frames</i> <i>de sequência do filme Olga</i>).....	133
Figura 14 - Olga observa o retrato da família pela última vez. É quando a obra revela a presença do irmão, que vai aparecer rapidamente na parte final da narrativa (<i>Frames do filme Olga</i>)	134
Figura 15 - Olga rende o juiz, que ao acionar o alarme leva uma coronhada no rosto (<i>Frames do filme Olga</i>).....	137
Figura 16 - Olga e Prestes simulam casal em lua de mel; Olga responsável pela segurança de Prestes no retorno dele ao Brasil – (<i>Frames de sequência filme Olga</i>)	139
Figura 17 - Imagens do navio, um dos poucos planos gerais do filme.....	139
Figura 18 - <i>Frames de sequência filme Olga</i> – Olga e Prestes são presos, despedida melodramática	142
Figura 19 - Dialogismo com a pintura na Capela Sistina	142
Figura 20 - Olga revela aos repórteres brasileiros que está grávida de Prestes e no porto descobre que o navio <i>La Coruña</i> é, na verdade, uma embarcação alemã (<i>Frames do filme</i>)	143
Figura 21– <i>Frames de sequência filme Olga</i> – Nascimento de Anita Leocadia Prestes, Olga implora para o que médico a deixe segurar a filha no colo	143
Figura 22 – <i>Frames de sequência filme Olga</i> e foto de arquivo do livro <i>Olga</i> – a caminho da câmara de gás olha pra trás e se vê criança	144
Figura 23 – <i>Frame filme Olga</i> na câmara de gás	145
Figura 24 - Galpões da fábrica de tecido em Bangu, RJ. Arame farpado entre os galpões, tecido branco para reproduzir o céu cinzento e máquinas de bolhas de sabão para representar a neve. <i>Frames do making off</i> do filme original <i>Olga</i> (2004)...	157
Figura 25 - Olga se dirige à imprensa para dizer que está grávida de Prestes.....	161

Figura 26 - Imagens de <i>Olga</i> no campo de concentração e no treinamento militar que foram enxertadas na segunda versão do filme <i>Olga: muitas paixões em uma só vida</i> (2004), disponível na plataforma <i>Prime Vídeo</i> .	185
Figura 27 - Frames do empório de secos e molhados e o caminhão usado no transporte dos <i>tokkotai</i> .	189
Figura 28 - Imagens da pacata cidade diegética no interior do estado de São Paulo, na década de 1940.	191
Figura 29 - Telas do estúdio fotográfico de Takahashi e as telas, a primeira com o Monte Fuji, a segunda com a paisagem brasileira.	192
Figura 30 - Os três protagonistas: Takahashi, fotógrafo, a professora Miyuki e Akemi, aluna e amiga do casal.	193
Figura 31 - Cabo Garcia limpa a bota com a bandeira, uma profanação ao símbolo sagrado japonês.	194
Figura 32 - O subdelegado demonstra respeito à bandeira japonesa.	196
Figura 33 - A jornada do herói (Campbell, 1948).	197
Figura 34 - Famílias vendem as propriedades sonhando com o retorno ao Japão	198
Figura 35 - Akemi entrega à professora o bilhete deixado pelo coronel Watanabe	198
Figura 36 - Coronel Watanabe vai pessoalmente entregar a sentença de morte do presidente da cooperativa agrícola.	200
Figura 37 - Duelo entre bandido e mocinho, Takahashi tem uma missão a cumprir: matar o coração sujo, presidente da cooperativa agrícola	201
Figura 38 - Imagem simbólica da bandeira do Japão se forma com a morte.	202
Figura 39 - A viúva Naomi, a filha Akemi e a professora Miyuki deixam a cidade imagética no mesmo vagão. De longe o subdelegado acompanha o enterro de Sasaki.	202
Figura 40 - Yamada-san e coronel Watanabe pedem a adulteração das fotos.	204
Figura 41 - A adulteração das fotos com inclusão de legendas falsas.	204
Figura 42 - Watanabe é desmascarado pelo “herói” da seita.	205
Figura 43 - Akemi procura estúdio fotográfico e reencontra Takahashi, anos depois	205
Figura 44 - O contorno circular, Takahashi no estúdio fotográfico é contratado para tirar foto de Akemi crescida, e quem iniciou e agora termina a narração é a professora Miyuki.	206
Figura 45 - Capa do livro <i>Corações Sujos</i> e <i>frame</i> do longa-metragem homônimo	210
Figura 46 - Fotos jornalísticas republicadas no livro-reportagem e <i>frames</i> do filme <i>Corações Sujos</i> contendo as fotos adulteradas.	211
Figura 47 - Do lado esquerdo, sede da <i>Shindo Renmei</i> em São Paulo, à direita casa imagética do fundador da seita coronel Watanabe e outras cenas da obra imagética, interno e externo com predominância para a cor sépia.	213
Figura 48 - <i>Frames</i> de sequência do personagem Cabo Garcia	215
Figura 49 - Fotografia de arquivo em <i>Corações Sujos</i> e <i>frame</i> do filme homônimo	216
Figura 50 - Fotografias de Junji Kikawa publicadas em <i>Corações Sujos</i> e <i>frame</i> do personagem Coronel Watanabe no filme homônimo	217

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 - Marcas das dimensões constitutivas do jornalismo na adaptação original de <i>Olga</i> (1985, 2004).....	166
Quadro 2 - Marcas das dimensões constitutivas do jornalismo na adaptação original de <i>Corações Sujos</i> (2004, 2011).....	219

SUMÁRIO

	APRESENTAÇÃO.....	12
1	INTRODUÇÃO	16
 PARTE I: FUNDAMENTOS TEÓRICO-CONCEITUAIS		
2	DA LINGUAGEM VERBAL À LINGUAGEM AUDIOVISUAL: ELEMENTOS TEÓRICOS DA TRANSPOSIÇÃO	28
2.1	Elementos da linguagem audiovisual.....	37
2.2	Ponto de vista	40
2.3	Tempo e espaço diegéticos	41
2.4	Adaptação como obra derivativa	42
3	MARCAS SIMBÓLICAS E DIMENSÕES CONSTITUTIVAS DA NÃO-FICÇÃO: JORNALISMO E HISTÓRIA.....	48
3.1	Características históricas do jornalismo	50
	<i>3.1.1 Periodicidade</i>	<i>51</i>
	<i>3.1.2 Universalidade</i>	<i>54</i>
	<i>3.1.3 Atualidade.....</i>	<i>57</i>
	<i>3.1.4 Difusão coletiva (publicidade)</i>	<i>59</i>
3.2	Dimensões constitutivas da produção jornalística.....	62
	<i>3.2.1 Dimensão Pragmática</i>	<i>63</i>
	<i>3.2.2 Dimensão Estético-Expressiva</i>	<i>67</i>
	<i>3.2.3 Dimensão Ético-Deontológica</i>	<i>69</i>
3.3	Características do livro-reportagem.....	74
3.4	Outra face da não-ficção: contribuições da história para o cinema ficcional	82
 PARTE II: FUNDAMENTOS CONTEXTUAIS		
4	FUNDAMENTOS CONTEXTUAIS - CARTOGRAFIA DAS AUTORIAS: FERNANDO MORAIS, JAYME MONJARDIM E VICENTE AMORIM.....	90
4.1	Fernando Moraes	91
4.2	Jayme Monjardim	100
4.3	Vicente Amorim	104
5	OLGA BENARIO PRESTES: A CONSTRUÇÃO JORNALÍSTICA DA PERSONAGEM HISTÓRICA	110
5.1	Olga Benario e Anita Garibaldi, heroínas trasladadas e transpostas.....	116
6	CORAÇÕES SUJOS: PESQUISA HISTÓRICA E CONSTRUÇÃO DO LIVRO-REPORTAGEM	119

PARTE III – ANÁLISE DAS ADAPTAÇÕES E TRANSCRIÇÕES

7	TRANSPOSIÇÃO DE OLGA (1985): DO LIVRO-REPORTAGEM PARA O CINEMA	126
8	MARCAS SIMBÓLICAS DA NÃO-FICÇÃO NA TRANSPOSIÇÃO DE OLGA (1985).....	148
9	TRANSPOSIÇÃO DE CORAÇÕES SUJOS (2000): DO LIVRO-REPORTAGEM AO CINEMA DE FICÇÃO.....	187
10	MARCAS SIMBÓLICAS DA NÃO-FICÇÃO NA TRANSPOSIÇÃO DE CORAÇÕES SUJOS (2000)	208
11	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	234
	REFERÊNCIAS	247

APRESENTAÇÃO¹

No bate-papo “Um escritor na Biblioteca”, projeto da Biblioteca Pública do Paraná, Fernando Morais define o ofício de escritor como um “prazer doloroso”². Seria isso mesmo? O autor afirma que sofre ao escrever, mas não deixa claro o que significa esse sofrimento? Só posso dizer, como autora desta tese, que o fruto deste sofrimento me agradou desde muito cedo, desde menina. Posso eu aqui subverter as regras de uma tese de doutorado e me colocar em primeira pessoa, como uma vítima feliz deste prazer doloroso? Acredito que nem o próprio Fernando Morais se lembre de ter dito isso numa sala cheia de estudantes.

Sorte minha que alguém pincelou a declaração e postou na página da Biblioteca. Se fosse a repórter escalada para escrever sobre a visita do escritor, teria pego a frase e me debruçado sobre ela. “Prazer doloroso”, seria ele um masoquista que gosta de sofrer e não para nunca de escrever? Penso que, quando Fernando Morais está sem o que fazer, ele escreve; quando está ocupado, escreve; e quando quer aproveitar o ócio, também escreve. Seria um dom? Mas ele acredita em Deus? Normalmente os comunistas não acreditam em Deus³, mas eu acredito. E porque digo que Fernando Morais é socialista? Em entrevista à Folha de S. Paulo Fernando Morais disse que “[...] as pessoas se espantam por eu não ser petista. Acho que não entrei no PT pelo mesmo motivo que não entrei no ‘partidão’ [Partido Comunista Brasileiro]: sou muito indisciplinado. O PT é um partido muito rigoroso” (Folha, 2002).

Sem a clareza da época de menina, hoje tenho consciência de que Fernando Morais permeia minha vida desde muito cedo, numa época em que os adolescentes não se importavam com o nome do autor, apenas com a obra e com o conteúdo do livro. Numa época em que a garota de 14 anos pegava escondido os livros do irmão mais velho. “Isso não é pra menina”, advertia de forma autoritária. Eu nem me preocupava, quem era meu irmão para dizer o que era e o que não era leitura para menina?

¹ Embora esta tese seja construída em terceira pessoa, opta-se nesta apresentação, seção muitas vezes não convencional nos textos acadêmicos, pela utilização da primeira pessoa do singular, pois compartilho de inicial a influência da literatura e da obra do autor Fernando Morais na minha formação pessoal. A partir da introdução, o texto retoma a construção em terceira pessoa.

² Termo empregado pelo autor em 2012 quando participava em Curitiba do projeto “Um Escritor na Biblioteca” da Biblioteca Pública do Paraná. O projeto foi criado na década de 1980, e desde então, autores são convidados para falar com os leitores, contando detalhes sobre da carreira e processos criativos. Disponível em: <https://rascunho.com.br/noticias/um-escritor-na-biblioteca-recebe-fernando-morais/>. Acesso: em 4 out. 2023.

³ Fernando Morais filiou-se ao MDB em 1974, exerceu cargos públicos e políticos pelo partido. No dia 21 de maio de 2016, rasgou a ficha de filiação durante a manifestação do *Grito pela Democracia*, no auditório da Casa de Portugal, no bairro da Liberdade, zona sul de São Paulo, evento contra o governo vigente. Disponível em: <https://sul21.com.br/ultimas-noticiaspolitica/2016/05/escritor-fernando-morais-rasga-ficha-de-filiacao-no-pmdb/>. Acesso em: 4 nov. 2023. Três anos antes, em entrevista ao Jornal do Brasil, foi questionado: “Tem alguma utopia? ‘A de sempre: a construção do socialismo’” (Santos, 2014).

Estava no último ano do Ensino Médio no Colégio Dom Bosco, em 1991, quando uma colega de sala me apresentou *Olga*. Não fez propaganda, só disse: “se quiser ler eu te empresto”. ‘Sim’, a resposta mais certa naquele momento. Li em menos de um mês (parece muito tempo, mas para uma adolescente foi um recorde). Fiquei fascinada com a história de uma mulher valente que enfrentou a família e governos para defender um propósito, uma ideologia política. Logo depois, sem ter consciência, me interessei por outras obras de Fernando Morais. Costumava dizer que iria conhecer a *Ilha* antes que Fidel Castro morresse, não deu tempo.

Em 2005, a obra *Na Toca dos Leões* (Morais, 2005) despertou meu interesse pela leitura depois de saber que o livro tinha sido censurado pela justiça por uma suposta ofensa ao então deputado federal Ronaldo Caiado, do então PFL-GO. O que tem neste livro que os poderosos não querem que seja lido? A resposta veio da suposta vítima. Em agosto de 2005, na abertura da 7ª reunião do Conselho de Comunicação Social (CCS) do Senado Federal, o deputado criticou a obra e exigiu a retirada do trecho em que é citado. Na página 301, Ronaldo Caiado é retratado como sendo um “cara muito louco”, o deputado havia sugerido a adição de contraceptivo à água potável, para resolver o problema da superpopulação das camadas inferiores do Nordeste (Agência Senado, 2005). Na época, o candidato citou a “esterilização das mulheres como solução da superpopulação dos estratos inferiores da população, os nordestinos” (Morais, 2005, p. 301). O interessante é que o livro “*Na Toca dos Leões*” (Morais, 2005) conta a história da agência de propaganda W/Brasil, a declaração teria sido proferida em 1989, época em que Ronaldo Caiado se candidatou à Presidência da República. E esse também é o papel da imprensa, reverberar convicções políticas desumanas.

Na época também não me atentei ao autor. Por que os jovens não prestam atenção no autor? Ou essa era uma característica única e exclusivamente minha? Ainda não sei. Só sei que, eu conhecia Monteiro Lobato e Machado de Assis e o que tinham publicado, pelo menos as obras mais populares. *Corações Sujos* apareceu para mim assim que foi lançado, era novidade falar sobre perseguição e mortes numa colônia japonesa, também não dei relevância ao autor. Já *Chatô* veio como uma obrigação, chato, longo, até ficar interessante. Leitura obrigatória para a realização de um trabalho de faculdade, afinal é preciso conhecer o homem que trouxe os primeiros aparelhos de televisão contrabandeados dos Estados Unidos para o Brasil e para fugir das consequências desta contravenção penal enviou a primeira televisão para a casa do presidente da república. Uma manobra e tanto, entre dezenas de sacadas do *Rei do Brasil*.

Sorte a minha ter conhecido *Transamazônica* (1970) no período de “estado da arte”

desta pesquisa⁴. Porque minha impressão, ao ler o capítulo *Primeira Aventura na Estrada*, de responsabilidade de Fernando Morais, foi a de se tratar de um repórter mimado, filho de pai bancário, burguês acostumado a frequentar hotéis e restaurantes de classe média e que pouco visitou as comunidades carentes de Minas e São Paulo. Do início ao fim, o relato em primeira pessoa, o autor expõe as preocupações e decepções em relação aos locais de hospedagem e de refeições. Incontáveis foram as vezes que disse: “[...] as horas de comer e dormir eram as piores para nós” (Morais, 1970, p. 8), arroz pegajoso, gosmento, com gosto de água suja estão entre os adjetivos apresentados pelo autor que deixou sua confortável vida em São Paulo para se aventurar no agreste nordestino. Particularmente fiquei decepcionada com a abordagem do autor, que demonstrou pouca empatia com a população ao ponto de não registrar a fala das pessoas que cruzaram o seu caminho, com exceção do italiano que trocou a Europa pela exploração de madeira na Amazônia. Um dos homens mais ricos de Altamira (PA), conhecido como Jimmy, foi contemplado com quatro páginas do livro-reportagem, enquanto que, os inalcançáveis permaneceram inaudíveis, diferente do segundo capítulo: *Aonde nos leva essa estrada?*, de Ricardo Gontijo que, em certos momentos, amplifica a fala dos indígenas e políticos da região.

Mas por que decepção se a realidade de “[...] ruas cheias de pessoas magras, sujas e famintas” (Morais, 1970, p. 5) faz parte do imaginário, folclore e demais publicações sobre o sertão nordestino há dezenas de anos? Em maio de 1878, o jornalista José do Patrocínio da *Gazeta de Notícias*, do Rio de Janeiro, durante três meses percorreu as regiões no interior do Ceará assoladas pela estiagem e publicou artigos tanto na *Gazeta* quanto na folha ilustrada *O Bezouro*, com o objetivo de denunciar os desvios dos recursos governamentais destinados à seca que atingia a população do Ceará desde 1877. No seu retorno ao Rio de Janeiro, José do Patrocínio publicou o romance *Os Retirantes* (1879) inspirado na vivência do autor. Depois dele, outros romances com a temática da seca foram publicados: *A Fome* (1890), de Rodolfo Teófilo; *Os Sertões* (1902), de Euclides da Cunha; *A Bagaceira* (1928), de José Américo de Almeida; *O Quinze* (1930), de Raquel de Queiroz; *Vidas Secas* (1938), de Graciliano Ramos; entre outros. Estes são exemplos de obras que contribuíram para consolidar a imagem do flagelo no nordeste brasileiro.

Dito isso, de todas as obras listadas, *Transamazônica*, *A Ilha*, *Olga*, *Cem quilos de ouro*, *Na Toca dos Leões*, *Os últimos soldados da Guerra Fria*, *Corações Sujos*, *Chatô*, *O Mago* e

⁴ Pesquisas de caráter bibliográfico, conhecidas como “estado da arte” ou “estado do conhecimento”, têm em comum o desafio de mapear e de discutir a produção acadêmica em diferentes campos do conhecimento (Ferreira, 2002, p. 258).

Lula, apenas quatro eu não tinha lido até iniciar os estudos sobre as adaptações cinematográficas das obras de Fernando Morais no Curso de Doutorado em Estudos de Linguagens da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (PPGEL/UFMS). Tem uma frase de Morais que gosto muito: “o jornalista adquire uma natureza de ver coisas que as pessoas não veem”. Seu Fernando, permita-me dizer que "**outras** pessoas não veem", caso contrário estaríamos colocando o jornalista numa classificação fora da classe das pessoas. Mas seria o jornalista um bicho inquieto que não aceita qualquer desculpa, mexe, cavuca, sobe, desce, pergunta, questiona e permanece insatisfeito com as descobertas? É isso e um pouco mais, e talvez por isso o jornalista incomoda tanto. O profissional, independente da editoria, nunca se contenta com a primeira versão. “Mas... se o senhor disse... e o fato foi... então... qual o engano?” Não raro, o chefe alerta “não pergunte tanto”, perguntas que não podem, não deveriam, ou que as pessoas não gostariam de responder, incomodam e resultam em constrangimento para uma das partes envolvida com a história.

Na minha avaliação, com exceção de *Transamazônica* (1970), Fernando Morais realiza nas demais obras o que Cremilda Medina (2011) define como *Diálogo Possível*, quando a entrevista é feita de forma atenta, onde o jornalista/entrevistador assume o papel de observador participante e humaniza o contato interativo entre entrevistado e entrevistador. Para Medina (2011), o jornalista precisa se propôr ao diálogo se busca trabalhar pela comunicação humana, diferente da entrevista fria e técnica dirigida por questionário estanque fixado em ideias preestabelecidas. Morais conduz as entrevistas com emoção, autenticidade e identificação, como é claramente demonstrado, por exemplo, nos livros *Olga* (Morais, 1985), *O Mago* (Moris, 2008), entre outros; ao ponto de trazer à tona um assunto delicado quanto à sexualidade de Prestes. Sim, Fernando Morais foi duramente criticado porque revelou que Olga foi a primeira mulher de Prestes, sendo Olga uma mulher já experiente no amor. E por que não? Se o próprio Prestes revelou detalhes íntimos e não se importou com os julgamentos do povo? “No *Olga*, eu conto, sem transformar numa bisbilhotice, que aos 37 anos [Luís Carlos] Prestes era virgem, nunca tinha ido pra cama com uma mulher. E as pessoas vieram me cobrar do por que eu toquei nesse assunto” (Morais *apud* Biblioteca Pública do Paraná, 2012). Em defesa do autor, Jorge Amado (1979) também publicou no livro-reportagem *O Cavaleiro da Esperança*⁵ este detalhe

⁵ Vida de Luiz Carlos Prestes, *El Caballero de la Esperanza*, título da obra de Jorge Amado publicada, em maio de 1942, na Argentina durante a vigência do Estado Novo no Brasil, pela Editorial *Claridad*, de Buenos Aires. Lançado em espanhol durante o exílio do escritor (1941-1942 na Argentina e Uruguai) e prisão de Luiz Carlos Prestes. No Brasil *O Cavaleiro da Esperança* – Vida de Luiz Carlos Prestes circulou antes da primeira edição em língua portuguesa. “Embora editado em espanhol o livro é vendido clandestinamente no Brasil” (Ramos, 2013, p. 13). Em junho de 1945 a obra é lançada no Brasil, em 1964 foi retirada das livrarias brasileiras e voltou a circular em 1979, já na vigésima edição.

da intimidade de Prestes, com a pequena diferença na idade. Jorge Amado foi um pouco mais sutil, usou as entrelinhas, que foram suficientes para bons entendedores. “Só agora, aos trinta e seis anos, Luiz Carlos Prestes pensou no amor” (Amado, 1979, p. 238).

As polêmicas fazem parte do fazer jornalístico. Nós nos divertimos quando tem uma boa história para contar, lembra? É um prazer doloroso. “No fundo, faço o que todo jornalista gostaria de fazer no cotidiano das redações: apurar com exaustão o assunto, dispor de tempo para escrever e de espaço para publicar”, explica o autor ainda na biblioteca entre jovens estudantes. Percebeu? Apurar com exaustão está diretamente ligada à deontologia jornalística, uma das dimensões teórico-conceituais que serão exploradas nesta pesquisa. É uma das primeiras lições que se aprende na academia. Aprendemos também que a informação (numa definição empírica mínima) é a transmissão de um saber, com a ajuda de uma determinada linguagem, por alguém que o possui a alguém que se presume não possuí-lo. Mas a comunicação com o objetivo ético de formar o cidadão, não é tão simples como se o modelo fosse linear, como um circuito fechado: fonte de informação – instância de transmissão – receptor. É mais complexo.

Pois bem, acredito que aqui seja um bom momento para explicar outra observação em relação à escrita de Fernando Morais. Na apresentação de *Olga* (1985), o autor diz que “[...] a reportagem que o leitor vai ler agora relata fatos que aconteceram **exatamente como estão descritos neste livro**” (Morais, 1985, p. 13). Será mesmo? Os relatos na verdade são um recorte de um tempo, com uma memória, ou com várias memórias, que foram descritas nos jornais, relatadas por testemunhas conforme os entendimentos de uma época, conforme as inclinações sociais e políticas de um determinado tempo histórico.

Uma obra nunca é igual a outra, nem mesmo no que seria padrão de abertura, como nota o autor. Nos romances *Olga* e *O Mago*, Fernando Morais escreve em primeira pessoa como foi a experiência de trabalho. Em *Olga*, a nota está no início, em *O Mago* (2008), está no fim. Mas em todos há uma característica: a escavação feita por “arqueólogos” que com paciência e observação, adentram ao terreno habitado por inúmeras histórias de vida. Só com Paulo Coelho foram três anos mergulhados no universo cheio de surpresas e revelações. No final do processo, como resultado das entrevistas e das inúmeras pesquisas que são transformadas em livro, acontece nos textos o “[...] fenômeno da identificação, ou seja, os três envolvidos (fonte de informação - repórter - receptor) se interligam numa única vivência” (Medina, 2005, p. 5-6).

Quando o diálogo interativo de fato acontece numa entrevista jornalística,

[...] além da troca experiências, informações, juízos de valor, há uma ambição

ousada que filósofos como Martin Buber (1982) já dimensionaram: o diálogo que atinge a interação humana criadora, ou seja, ambos os partícipes do jogo da entrevista interagem, se modificam, se revelam, crescem no conhecimento do mundo e deles próprios (Medina, 2005, p. 8).

Por isso, acredito que minhas observações sobre o autor não são contraditórias, ao contrário, certamente ao longo de décadas de profissão, como partícipe do jogo em centenas, milhares de entrevistas, o jornalista Fernando Morais solidificou a interação social e a interpretação dos fatos. Na primeira grande reportagem imersiva de Fernando Morais, *Transamazônica* (1970), fica evidente que a experiência de vida, os juízos de valores, os conceitos preestabelecidos que ele tinha na época, quando ainda era um jovem repórter de 24 anos, eram diferentes, ousado dizer imaturos.

Mesmo apaixonada pelo objeto desta tese, o senso crítico precisa fazer parte do ofício de toda pesquisadora. Tomo de empréstimo o que diz Helena Brandão (2012) para expor o que penso sobre a linguagem enquanto discurso. “A linguagem é interação, e um modo de produção social; não é neutra, inocente e nem natural, por isso o lugar privilegiado de manifestação da ideologia” (Brandão, 2012, p. 11), a linguagem é lugar de conflito, de confronto ideológico, não podendo ser estudada fora da sociedade, uma vez que os processos que a constituem são histórico-sociais. E assim inicio minha jornada...

1 INTRODUÇÃO

Traduzir é reinventar
Haroldo de Campos (2013)

O cinema e o jornalismo brasileiros estão em festa. Desde que o livro de Marcelo Rubens Paiva, *Ainda estou aqui*, lançado em 2015, foi adaptado para o cinema pelo diretor Walter Salles, em 2024, o país vive uma espécie de retomada às telas para apreciar o cinema brasileiro, sobretudo para assistir ao filme homônimo baseado em memórias autobiográficas, escritas por um jornalista que narra a história da própria família vítima da ditadura militar, na década de 1970, no Brasil. Embora, o filme *Ainda Estou Aqui* (Filme de 2024) não seja objeto de estudo desta tese, o momento histórico vivido pelo cinema dialoga com a importância desta pesquisa que se debruçou sobre a adaptação e transposição para o cinema de dois livros-reportagem, *Olga* (1985) e *Corações Sujos* (2000) de Fernando Morais. Os filmes históricos, como estes apresentados aqui, mesmo sendo representações, afetam a maneira como o público observa o passado, porque transmitem parte da história brasileira usando formas contemporâneas de expressão.

Além disso, as obras contêm características de livro-reportagem (Lima, 1995) como: proporcionam o retorno de um assunto caro ao jornalismo, reposicionando temas históricos como nazismo, Segunda Guerra Mundial e ditadura militar, e como são representados nos dias atuais. Ou seja, o livro-reportagem concede sobrevida e prolonga a existência de acontecimentos passados, conhecidos do público e amplamente veiculados pela imprensa cotidiana (Lima, 1995). O livro de Marcelo Paiva, por exemplo, entra na classificação de Edvaldo Lima (1955) como um livro-reportagem perfil, quando a obra procura evidenciar o lado humano de uma personalidade pública ou de uma personalidade anônima que, por algum motivo, torna-se de interesse público.

Cada um dos três longas-metragem faz com que o espectador mergulhe na história e tenha capacidade de pensar a respeito do que está sendo visto e sentido. O filme quer mais do que apenas ensinar a lição de que a história "dói", ele quer que o espectador, vivencie a dor e os prazeres do passado (Rosenstone, 2015, p. 34). E quando as adaptações ocorrem entre diferentes mídias, longos debates aconteciam sobre a fidelidade da tradução da linguagem verbal para a linguagem audiovisual. Quais os limites entre as duas linguagens? “A conhecida mudança do contar para o mostrar é geralmente vista como a mais angustiante das transposições” (Hutcheon, 2011, p. 64).

Uma obra literária para ser traduzida em imagens precisa ser destilada, reduzida e dramatizada, como aconteceu em *Ainda Estou Aqui* (2024), *Olga* (2004) e *Corações Sujos*

(2012). Toda a equipe envolvida na produção fílmica, cada qual exercendo uma ou mais funções, é responsável pela dramatização das cenas e vozes, transição da estrutura verbal para as telas, cada qual em sua função. Para Cunha (2008), a adaptação de uma obra literária para o cinema constitui outra obra, que mesmo com a proximidade, tem dificuldade e não consegue reconstituir fielmente o livro. O roteiro realiza a “tradução de um sistema de signos a outro” (Cunha, 2008, p. 2), trata-se do estágio intermediário entre a operação tradutora do livro para o filme. O que dizer quando tal transposição parte da narração jornalística – um relato intrinsecamente de não-ficção – para uma obra audiovisual ficcional? Quais as camadas de complexidade que esse movimento de reconfiguração apresenta no limiar dos valores deontológicos do jornalismo?

Para Stam (2005, p. 151), no que tange à ficção, “[...] nos deixamos sensibilizar por algo que sabemos não ser real”. A relação opositiva entre ficção e realidade relaciona-se, nesse escopo, com a lógica de um “saber tácito”. Há no texto ficcional elementos constitutivos que se articulam em contratos comunicativos (Charaudeau, 2006), voltados à representação de aspectos da verossimilhança, nos quais o enunciatário se identifica com a realidade social cotidiana nas ordens sentimental e emocional, porém, sem necessariamente, tocar as bases de sua dimensão pragmática (Gomes, 2009; Silva, 2022, 2023). Para Aristóteles, a distinção entre história e poesia está relacionada à verossimilhança, ou seja, “a obra do poeta não consiste em contar o que aconteceu, mas sim coisas quais podiam acontecer, possíveis no ponto de vista da verossimilhança. [...] Um narra acontecimentos e o outro, fatos quais podiam acontecer” (Aristóteles, 2005, p. 28). Significa que, para a poética de Aristóteles, a verossimilhança tem função persuasiva “em parecer ser” e se distingue da verdade histórica ou particular. O ficcional, enquanto concretização do imaginário, permite, nesse sentido, que os acontecimentos sejam experienciados na ordem de uma configuração estético-expressiva do fenômeno, porém numa dinâmica desprendida dos tensionamentos intrínsecos das dimensões pragmática e ético-deontológica do modo jornalístico de narração do mundo (Silva, 2022, 2023).

De acordo com Hutcheon (2011), contar uma história constitui-se um ato essencialmente interpretativo e criativo, por conseguinte “[...] o processo de adaptação deveria reconsiderar a sensação de embaraço crítico em relação à intenção e às dimensões mais pessoais e estéticas do processo criativo” (Hutcheon, 2011, p. 156). Não por acaso, no horizonte de qualquer transposição entre obras – sejam ficcionais ou não-ficcionais, escopo deste trabalho –, ainda que levadas em consideração a releitura e a reinterpretação, os enunciatários tendem a buscar, ao mesmo passo, um grau de repetição da produção original e elementos do insólito, da novidade e do prazer calcado no surpreendente. Hutcheon (2011) sintetiza que a repetição

remete à lógica do conforto, mas a reiteração demasiada aporta na frustração. A transposição da obra *Ainda Estou Aqui* (Filme de 2024), foi bem aceita pelos jurados do 81º Festival de Cinema de Veneza, tanto que no dia 07 de setembro de 2024, o filme ganhou o prêmio de Melhor Roteiro, no Festival de Veneza. No dia 23 do mesmo mês, foi escolhido pela Academia Brasileira de Cinema como o representante oficial do Brasil para concorrer a uma vaga na categoria de Melhor Filme Internacional no Oscar 2025. O colegiado do Festival de Veneza foi formado por nove membros de diferentes países, responsáveis por escolher os vencedores do Leão de Ouro. Estiveram presentes representantes da Itália, Mauritânia, Polônia, Reino Unido, EUA, Alemanha, China, França e Brasil. Em 2025, o brasileiro convidado para compor o corpo de jurados foi o cineasta Kleber Mendonça Filho, diretor dos filmes *O Som ao Redor* (2012), *Aquarius* (2016) e *Bacurau* (2019).

O lançamento nacional do filme *Ainda Estou Aqui* aconteceu no dia 14 de novembro de 2024, em 765 salas de cinema no Brasil. Conforme dados publicados pela Agência Nacional do Cinema (Ancine, 2025). Na primeira semana, o filme foi assistido por um público de 578.153 pessoas, na segunda semana o número de salas subiu para 893, com aumento de 38% de público, alcançando outros 796.776 espectadores. No dia 05 de janeiro de 2025, Fernanda Torres, atriz que interpretou Eunice Paiva, venceu o Globo de Ouro (2025) na categoria de Melhor Atriz em Filme de Drama. Desde então, a obra imagética acumulou prêmios internacionais, quebrando recordes de bilheteria, até ganhar a estatueta mais desejada pelo cinema mundial, o Oscar (2025) de Melhor Filme Internacional, tendo sido indicado em outras duas categorias, Melhor Atriz e Melhor Filme. A Secretaria de Regulação da Ancine divulgou ainda, que até o dia 02 de março de 2025, dia do Oscar (2025), *Ainda Estou Aqui* alcançou mais de 5 milhões de espectadores, R\$ 104,7 milhões em renda, e a terceira melhor bilheteria nacional desde 2018. Para a Agência Nacional do Cinema (2025), a trajetória de sucesso de *Ainda Estou Aqui* (2024) marcou o novo encontro do cinema brasileiro com a sociedade, consolidando o retorno do público às salas de cinema, que crescem para o interior e para novas cidades, essas informações ajudam a traçar o perfil da contemporaneidade do cinema nacional.

No Brasil, em março de 2025, o país contava com 3.509 salas de cinema em funcionamento registradas na Ancine, aumento significativo nos últimos dez anos. Em 2014, o país tinha 2.755 salas, em cinco anos registrou a abertura de novos espaços de exibição e em 2019 chegou a 3.479. Mas em 2020, com o efeito da pandemia, centenas de salas foram fechadas e a bilheteria brasileira caiu 78% (Capuano, 2021). De 2015 a 2024, a Ancine emitiu 37 Certificados de Produto Brasileiro de longas-metragem, classificados como jornalísticos. Na ficção, nesse mesmo período, foram registrados 2.466 longas-metragem. Desde 2002 a março

de 2025, no Brasil foram emitidos 57.622 registros de obras audiovisuais não publicitárias brasileiras, deste total 11.775 longas-metragem. Os estados de São Paulo e Rio de Janeiro, juntos, foram responsáveis por 42.099 produções em duas décadas. Nesse período, Mato Grosso do Sul, que aparece em 18º lugar, produziu e registrou na Ancine 202 obras audiovisuais.

Em relação às produções homônimas apresentadas nesta pesquisa, *Olga* (Obra cinematográfica de 2004) alcançou a segunda melhor bilheteria e renda no ano de lançamento, conforme os dados obtidos e divulgados pela Ancine e pelo Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual. *Olga* (2004) de Jayme Monjardim, foi exibido em 339 salas de cinema, público acumulado de 3.078.030 espectadores e somou renda de R\$ 20,3 milhões. Neste mesmo ano, *Cazuza, o tempo não para* (2004), de Sandra Werneck e Walter Carvalho, foi exibido em 292 salas, alcançou o primeiro lugar com público de 3.082.522 pessoas e renda de R\$ 21,2 milhões, e em terceiro o filme *Sexo, Amor e Traição*, de Jorge Fernando, contabilizou 2.219.423 de espectadores e renda de R\$ 15,7 milhões. Ou seja, em 2004, três filmes brasileiros juntos levaram 8.379.975 pessoas aos cinemas no país, mais da metade de todo o público do cinema brasileiro daquele ano. Em 2004, somando todos os 49 filmes brasileiros exibidos em salas de cinema, o público total foi de 15.494.918 pessoas (Ancine, 2024).

Os fatos que envolvem os personagens Olga Benario, alemã, militante e membro da Juventude Comunista e do Partido Comunista Alemão, companheira do líder tenentista Luiz Carlos Prestes, extraditada grávida para a Alemanha pelo governo Getúlio Vargas durante o regime nazista de Adolf Hitler, biografada no livro *Olga* (1985); e os imigrantes japoneses que viviam no interior de São Paulo durante e pós a Segunda Guerra Mundial, retratados na obra verbal *Corações Sujos* (2000), fizeram parte da história política e social do Brasil. Noticiar os fatos é objeto do fazer jornalístico e a narrativa dos fatos históricos também compõe a práxis jornalística, que está em busca dos elementos que rompem com a regularidade da vida cotidiana. Foram acontecimentos dotados de interesse jornalístico, por isso narrados em livros-reportagem e posteriormente adaptados para a linguagem audiovisual. Karam (2004) cita Vicente Romano (1984) para explicar que “[...] a informação jornalística trata precisamente da vida. Daí que as questões da linguagem e de estilo não possam se separar do jornalismo, já que o fim dele é satisfazer as crescentes necessidades culturais e intelectuais da população” (Romano, 1984 *apud* Karam, 2004, p. 126-127).

O filme *Corações Sujos* (2012), de Vicente Amorim, produzido pela Mixer Films e coproduzido pela Globo Filmes e Lereby, foi lançado primeiro no Japão em 2011. No Brasil, o lançamento nacional aconteceu em agosto de 2012, em 35 salas de exibição e contou com público de apenas 42.297 pessoas, obtendo renda de R\$ 452 mil. Em contrapartida, o filme *De*

Pernas pro Ar 2, de Roberto Santucci, também coproduzido pela Globo Filmes, foi exibido em 718 salas, alcançando público de 4.846.273 espectadores. Em 2012, foram lançados e exibidos 82 filmes brasileiros, os filmes com maiores bilheterias foram: *Até que a sorte nos separe*, de Roberto Santucci, com 3.417.510 de espectadores, em 425 salas; *E ai, comeu?* de Felipe Joffily, com 2.578.599 e 514 salas, em 425 salas e *Gonzaga, de pai para filho*, de Breno Silveira, com 1.460.494 de espectadores, exibido em 407 salas. Em 2004, quando *Olga* foi lançado, o país estava vivendo um período de estabilidade econômica, a retomada do cinema brasileiro e com um recém-eleito governo de esquerda, ambiente propício para a apreciação de filmes históricos, além disso, quando um número elevado de salas de cinema oferta determinado filme ocorre nacionalmente, a promoção de acessibilidade à obra, fora do eixo Rio-São Paulo. Diferente do período histórico de lançamento do filme *Corações Sujos* (2012), que foi ofertado em apenas 35 salas de cinema no Brasil, consequentemente alcançando público de 42 mil pessoas. A diferença pode ser comparada a *Marighella* (2021), de Wagner Moura, que foi lançado em 338 salas pelo país, levou 305.865 pessoas ao cinema e obteve faturamento de R\$ 5,9 milhões. Depois de finalizado, quanto maior o investimento na distribuição, maiores são as oportunidades de visibilidade, ou seja, maior acessibilidade ao público consumidor do cinema nacional.

Nesse horizonte, esta pesquisa apresenta como objetivo central identificar as principais marcas simbólicas e constitutivas das dimensões estético-expressiva, pragmática e ético-deontológica (Silva, 2022, 2023) do jornalismo que se esvaem e/ou que eventualmente (e paradoxalmente) são sublinhadas no processo de transposição de narrativas jornalísticas complexas (Piccinin, 2012; Künsch, 2005; Medina, 2003) – em especial, os livro-reportagens (Lima, 1995) – para adaptações audiovisuais de ficção. Este trabalho utiliza o conceito de livro-reportagem (Lima, 1995) que exerce o papel extensor do jornalismo impresso cotidiano. O livro-reportagem diferencia-se das demais publicações jornalísticas por três condições essenciais: “conteúdo, tratamento e função” (Lima, 1995, p. 29). O objeto de abordagem do livro-reportagem corresponde ao real, ao factual e à veracidade fundamentais em sua construção. O livro-reportagem não apresenta a periodicidade e o imediatismo do jornal diário, mas costuma refletir a inquietude do profissional jornalista que tem a possibilidade de aprofundar temas da contemporaneidade, “[...] uma extensão do tempo presente superior àquilo que vemos nos periódicos” (Lima, 1995, p. 31), além de atingir uma audiência heterogênea e dispersa geograficamente.

O recorte empírico do estudo recai na transposição (Hutcheon, 2011) dos livros *Olga* e *Corações Sujos*, do jornalista Fernando Morais (1985, 2000), para os longa-metragens

homônimos dirigidos respectivamente pelos cineastas Jayme Monjardim (2004) e Vicente Amorim (2012). Quais foram as opções de linguagem audiovisual utilizadas para transpor as obras? É possível fazer a tradução literal dos acontecimentos? Ou a subjetividade artística dos diretores se sobrepõe? Para Karam (2004), no campo jornalístico, “[...] a ideia de bem, de reflexão moral e de procedimentos éticos é um processo histórico no qual os valores, muitas vezes antagônicos, resultam em debates árduos e complexos, originando-se normas morais e legais” (Karam, 2004, p. 123), e complementa que “[...] os procedimentos jornalísticos são objeto permanente de reflexão ética e de aplicação da prática deontológica” (Karam, 2004, p. 124).

O trabalho inscreve-se no âmbito de discussões amplas, devotadas, respectivamente, à busca pela especificidade do jornalismo em situações fronteiriças, nas quais a atividade social e a prática profissional dialogam com outras práticas culturais e sociais – tais como o cinema e a literatura –, e ao mapeamento e à análise da estética jornalística contemporânea em diálogo com os demais campos expressivos (Silva, 2017). Esta pesquisa pretende realizar a análise crítica focada em duas formas narrativas, o livro-reportagem (calcada no verossímil e nos valores da deontologia jornalística) e a fílmica (produção final de uma releitura audiovisual/linguagem cinematográfica), para a compreensão da relação não-ficção (livro-reportagem) para a ficção (filme). Como fatos jornalísticos e históricos são traduzidos para a linguagem audiovisual? Qual a dissolução/ressignificação de valores deontológicos dos fatos para a adaptação/transposição? A discussão parte da teoria sobre o ethos e a deontologia jornalística, para então identificar quais as marcas que ficam e as que se ressaltam, ressignificam ou se diluem na transição e na adaptação.

Embora os elementos da deontologia jornalística sejam estudados exaustivamente nos cursos de graduação e pós-graduação em jornalismo, esta pesquisa propõe lançar um olhar na transposição dos produtos jornalísticos livros-reportagem para a linguagem audiovisual. E, nesta análise, identificar os pontos que se evidenciam, se ressignificam ou se diluem nas adaptações. Sabe-se que o chamado “jornalismo literário” (Lima, 1995) é resultante da fusão de duas linguagens a Literatura e o Jornalismo, a união do “saber e do sabor” (Werneck, 2004 *apud* Silva, 2017, p. 210), junção que proporciona a narrativa aprofundada da informação e dos fatos pelo jornalismo com as formas prazerosa e sedutora da literatura, tanto para o escritor quanto para o leitor.

Baseado no diálogo entre as linguagens verbal e audiovisual, este trabalho pretende desenvolver uma discussão teórica a partir das interfaces da não-ficção e ficção. Gay Talese (2000), citado por Silva (2017) em reflexão sobre os estudos em jornalismo, ajuda a

compreender a busca pelo aprofundamento dos fatos ao se apropriar do gênero livro-reportagem. Talese (2000) explica que em cada um dos seus livros há um fascínio pelas verdades mais obscuras da natureza humana, “[...] um desejo de ir além da fachada e tocar os nervos e as nuances da vida privada” (Talese, 2000 *apud* Silva, 2017, p. 213). É o que acontece também nas obras de Fernando Morais ao relatar a história de Olga Benário, alemã-judia entregue ao regime nazista; assim como os episódios narrados na obra *Corações Sujos* (2000), envolvendo a facção *Shindo Renmei* (Liga do Caminho dos Súditos) integrada por imigrantes japoneses considerados terroristas que perseguiram os compatriotas que acreditavam nas notícias sobre a derrota do Japão na Segunda Guerra Mundial.

A produção jornalística exige fundamentos epistemológicos que incluem reflexões de ordem ética, técnica e estética, assim como a produção audiovisual. Já foram realizados estudos comparados entre as biografias de Olga Benário dos diferentes escritores Fernando Morais e Ruth Werner, com o objetivo de construir relações entre elas e os momentos em que as obras estabelecem diálogo com a verossimilhança. Esta pesquisa não pretende se limitar ao que foi contado, mas como foi narrado nas adaptações audiovisuais.

O diálogo entre as obras verbal/audiovisual acontece, mas entende-se ser um equívoco tentar descobrir quem é melhor ou pior, até porque a tradução literal não se aplica à tradução criativa; a tradução não é neutra, porém um processo de transmutação. A leitura de uma obra clássica é, quase sempre, uma releitura daquilo que significa a literatura para o presente em que se situa o leitor. Dizendo de outra forma, “[...] o leitor lê o que está na obra e relê o que está entre aquela obra e toda a sua experiência de leitura anterior” (Barbosa, 1996, p. 78). Este princípio também pode ser aplicado à releitura de uma obra cinematográfica. O espectador tem acesso ao significado de imagens, cortes e montagem na releitura mais atenta aos detalhes e com menos expectativa da novidade. Na releitura a informação geral já foi assimilada permitindo assim observar os pormenores, os cortes, os enquadramentos, aos diálogos, as cores, à fusão e transposição de um tema para outro. E a ligação de falas e cenas com o decorrer da trama.

Em relação à chamada deontologia jornalística, entre os documentos deontológicos brasileiros destacam-se os da Federação Nacional dos Jornalistas (Fenaj), da Associação Nacional de Jornais (ANJ), da Associação Nacional dos Editores de Revistas (ANER) e da Associação Brasileira de Emissoras de Rádio e Televisão (Abert). De acordo com Christofolletti (2011), o único dirigido exclusivamente aos profissionais do jornalismo é o Código de Ética do Jornalista Brasileiro, de 2007, difundido pela Federação Nacional dos Jornalistas (Fenaj). “É a quarta versão do código, cuja primeira redação se deu em 1949. A exemplo dos anteriores, é

abrangente, detalhado e redigido sob o formato de um código disciplinar” (Christofolletti, 2011, p. 8). O documento possui 19 artigos dispostos em cinco capítulos, que vão do direito à informação à aplicação do código, passando por instruções sobre a conduta do jornalista, suas responsabilidades e suas relações profissionais.

Ao abordar a diferença entre “ver, olhar e observar”, Christofolletti (2008a) explica que “[...] os jornalistas lançam seus olhares para os fatos, enxergando neles notícias potenciais. Cidadãos comuns veem nos relatos dos meios de comunicação lampejos da realidade, verdades cristalizadas, versões bem-acabadas” (Christofolletti, 2008a, p. 77). Os jornalistas emprestam o olhar crítico, curioso e criterioso aos consumidores da informação, pautados no conjunto de valores e regras que orientam o comportamento profissional e as condutas técnica e ética. Diferente das leis, os códigos são instrumentos de aconselhamento e de orientação.

Mas por que pesquisar adaptação de livros-reportagem para a produção audiovisual? O surgimento de novos meios transforma a forma como a sociedade busca informação e entretenimento. Para Karam (2009), a atual “sociedade da informação e do conhecimento” busca novas formas de consumo de informação. Forma e conteúdo podem ser analisados a partir da crítica de cinema. Uma das discussões em pauta baseada no ethos jornalístico é justamente sair da superficialidade, já apontada aqui por Talese (2000 *apud* Silva, 2017), para o aprofundamento dos fatos jornalísticos.

Portanto, o objetivo geral desta pesquisa é identificar as marcas da deontologia jornalística na transposição de duas obras de Fernando Morais, especificamente dos livros-reportagem *Olga* (1985), e *Corações Sujos* (2000), para as produções audiovisuais homônimas *Olga* (2004), direção de Jayme Monjardim e *Corações Sujos* (2012) direção de Vicente Amorim. Já os objetivos específicos são: a) encontrar os elementos jornalísticos - as marcas constitutivas de suas dimensões estético-expressiva, ético-deontológica e pragmática (Silva, 2022, 2023) - que se evidenciam, se ressignificam ou se diluem na adaptação da linguagem verbal escrita para a linguagem audiovisual; b) discutir as relações e interfaces entre os elementos de ficção e não-ficção nessas transposições; c) apresentar, a partir da discussão da teoria jornalística, a interface com a teoria da transposição.

A revisão bibliográfica mostra-se imprescindível para que seja realizada a interface entre as teorias jornalísticas, da linguagem audiovisual e as especificidades relacionadas ao universo do livro-reportagem. Buscar-se-á a leitura crítica dos livros-reportagem *Olga* (1985), e *Corações Sujos* (2000), de Fernando Morais, assim como a análise de forma e conteúdo das produções audiovisuais homônimas. Nesse sentido, a tese abarca a pergunta de pesquisa: os elementos da deontologia jornalística se evidenciam, se ressignificam ou se diluem nas

adaptações de obras não-ficcionais para a ficção nas produções audiovisuais brasileiras? O papel do analista, segundo Charaudeau (2006), é o de observar à distância, para tentar compreender, interpretar e explicar como funciona a máquina de fabricar sentido social, para descobrir o não-dito oculto.

A tese está dividida em três partes, sendo: **Parte I: Fundamentos Teóricos-Conceituais**, composta por dois capítulos, **1. Da linguagem verbal à linguagem audiovisual: elementos teóricos da transposição**; neste capítulo são apresentados os conceitos de adaptação e transposição tendo como base teórica Linda Hutcheon (2011), que defende a adaptação como uma transposição anunciada e extensiva de uma ou mais obras em particular. Essa “transcodificação” pode envolver uma mudança de mídia, do livro para os filmes, de gênero, do drama para suspense, ou uma mudança de foco e, portanto, de contexto: recontar a mesma história de um ponto de vista diferente, por exemplo, pode criar uma interpretação visivelmente distinta. A transposição também pode significar uma mudança, em termos de ontologia, do real para o ficcional, do relato histórico ou biográfico para uma narrativa ou peça ficcionalizada (Hutcheon, 2011) - tal como se busca investigar neste estudo. São abordados também a trajetória da transposição do livro-reportagem para a obra audiovisual e apresentados os elementos que compõem a linguagem audiovisual. **2. Marcas simbólicas e dimensões constitutivas da não-ficção: jornalismo e história**; o objetivo deste capítulo é apresentar os fundamentos teóricos - características e dimensões constitutivas - do jornalismo como forma de subsidiar as análises empíricas da transposição de livros-reportagem para o cinema de ficção, foco da tese. Passa-se, assim, pelo universo da não-ficção e de suas respectivas marcas simbólicas, numa relação que se estabelece a partir da narração jornalística, mas também pelas representações próprias da História. Debruça-se, a princípio, sobre as características históricas que conformam os princípios constitutivos do jornalismo segundo Otto Groth (2011), *periodicidade, universalidade, atualidade e difusão coletiva (publicidade)*, posteriormente pela classificação de três dimensões constitutivas da produção jornalística: a dimensão estético-expressiva, a dimensão pragmática e a dimensão ético-deontológica. A dimensão estético-expressiva remete às características formais, compostas por padrões de aparência, layout e modos de apresentação do conteúdo jornalístico. Por seu turno, a dimensão pragmática está ligada à possibilidade de verificação do nível de exatidão dos conteúdos jornalísticos e à capacidade de averiguação das relações de plausibilidade e de corresponsabilidade entre a narração noticiosa e a concretude da realidade. Já a dimensão ético-deontológica (Silva, 2022, 2023) da produção jornalística - que também pode ser interpretada como dimensão “institucional” (Vos, 2019) - está ligada à ideia de credibilidade da instância jornalística baseada

na fidedignidade da origem da notícia e na confiabilidade do meio de comunicação que veiculou a informação. Estabelece-se, assim, a relação entre autoria e autoridade simbólica jornalística, e por fim as características do livro-reportagem a partir dos fundamentos de Edvaldo Pereira Lima (1995). **Parte II: Fundamentos Contextuais**, composta por três capítulos, **3. Cartografia das autorias: Fernando Moraes, Jayme Monjardim e Vicente Amorim**; este capítulo apresenta a trajetória profissional dos autores sobre os quais esta pesquisa se debruça, primeiro do jornalista e escritor Fernando Moraes, depois dos diretores Jayme Monjardim e Vicente Amorim, os dois últimos, respectivamente, responsáveis pelas adaptações para o cinema de *Olga* (2004) e *Corações Sujos* (2012). Hutcheon (2011) diz que conhecer a mente e a personalidade do criador pode alterar, de alguma forma, a interpretação do público. **4. Olga Benário Prestes: A Construção Jornalística da personagem histórica**; aos quinze anos, Olga Benário decidiu ingressar no Grupo *Schwabing*, criado pela clandestina Juventude Comunista Alemã. Olga foi uma mulher que ousou desobedecer às imposições patriarcais do gênero ao recusar o modelo de mulher branca, rica e refinada imposto pela sociedade, e ainda se colocou na linha de frente de uma luta política partidária. Em 1923, Olga Benário conheceu o professor Otto Braun e iniciaram o romance e, em menos de dois anos, decidiram trocar Munique por Berlim, com permissão do partido, mas sem o consentimento dos pais. Na militância, Olga passou a ser secretária de Agitação e Propaganda em *Neukölln*, bairro operário de Berlim. Em 1926, foi promovida ao cargo de secretária de Agitação e Propaganda da Juventude Comunista em toda capital alemã. Organizava grupos de pichação, panfletagem e piquetes de apoio a movimentos de operários nas portas das fábricas. Foi presa com base na “Lei de Proteção da República” acusada de ter cometido crimes contra a Constituição vigente e por participação clandestina e hostil ao Estado. Em abril de 1928, durante interrogatório do prisioneiro Otto Braun, Olga comandou a operação de resgate preso acusado de “alta traição à pátria” (Moraes, 1985, p. 30). Em 1934, Olga é destacada pelo *Comintern* (III Internacional Comunista) para outra missão, a de ser esposa de um revolucionário brasileiro. O principal objetivo de Olga era montar um cenário, uma história romântica para proteger a identidade de Luís Carlos Prestes e conduzi-lo em segurança de volta para o país de origem, o Brasil, onde tentaria liderar a Insurreição Popular, conhecida como Intentona Comunista. **5. Corações Sujos: Pesquisa histórica e construção do livro-reportagem**; a imigração japonesa e a criação de colônias no interior do estado de São Paulo estão presentes na contextualização do livro-reportagem de Fernando Moraes (2000). No decorrer dos capítulos e ao final de cada seção, o autor sutilmente, sem que o leitor perceba de forma explícita, faz uma pausa na narração principal envolvendo os súditos da seita *Shindo Renmei*, debruça-se a apresentar a

história da migração fazendo uma intertextualidade com textos de outros autores. Oficialmente, o fluxo migratório japonês teve início em 1880, quando os primeiros emigrantes deixaram o Japão em busca de trabalho, por conta da crise econômica-social que assolava o país (Barros, 1992). Em princípio, foram para o Havaí, depois para os Estados Unidos, Peru, México e, a partir de 1908, para o Brasil. A maioria dos emigrantes, originários de zonas rurais pobres, visava ganhar dinheiro e remeter o máximo possível para as famílias que ficaram na terra natal. O próprio governo japonês esperava que esse movimento contribuísse para melhorar a balança comercial do país. O governo japonês transformou a iniciativa migratória em política de Estado, e promulgou a Lei de Proteção aos Emigrantes (1896), assim o governo nipônico tornava o emigrante japonês num “[...] legítimo representante do Império do Sol em solo estrangeiro” (Dezem, 2005, p. 4). O livro-reportagem *Corações Sujos* narra o cotidiano da colônia nipônica no interior de São Paulo, em especial nos arredores das cidades de Tupã e Marília, num recorte temporal muito peculiar: o fim da Segunda Guerra Mundial e a rendição do Japão às forças aliadas, em janeiro de 1946. O foco recai na divisão entre os compatriotas, que acreditam que o Japão perdeu a guerra, chamados de *makegumi*, e os que não acreditam e não aceitam, os *kachigumi*, com ênfase na atuação da seita *Shindo Renmei*. Do ponto de vista da trama narrada por Fernando Morais (2000), o conflito entre os imigrantes eclode a partir de um episódio envolvendo a polícia brasileira e os súditos japoneses, seguido de uma onda de violência entre os próprios concidadãos.

Parte III: Análise das Adaptações e Transposições, composta por quatro capítulos, **6. Transposição de *Olga* (1985): da reportagem para o cinema**; a análise da transposição de *Olga* (1985), proposta nesta pesquisa, busca compreender o que a obra representa no espaço histórico temporal e como o diretor Jayme Monjardim experimentou a transformação da linguagem verbal para a linguagem audiovisual. As particularidades do diretor, serão usadas para identificar as perspectivas semióticas, culturais, históricas, estéticas e ideológicas, com o objetivo de responder como os modos de representação dos elementos técnicos e plásticos do cinema foram empregados na composição fílmica. Mesmo o filme tendo a característica de unicidade, “[...] há sempre uma parte do não-dito que abre caminho para que o espectador a interprete” (Aumont; Marie, 2015, p. 30).

7. Marcas simbólicas da não-ficção na transposição de *Olga* (1985); **8. Transposição de *Corações Sujos* (2000): do livro-reportagem para o cinema**; a transposição de *Corações Sujos* para o cinema ocorreu em 2011, pouco mais de uma década após a publicação do livro. Dirigido por Vicente Amorim e com roteiro de David França Mendes, o longa-metragem tem duração de 1 hora 47 minutos, gênero thriller/drama, disponível na plataforma de *streaming* Netflix, e conta no elenco com os atores japoneses, com exceção de dois atores brasileiros envolvidos diretamente na trama e alguns

coadjuvantes. Há nas duas obras pontos de convergência e divergências. Em termos analíticos, a adaptação de *Corações Sujos* (2000) da narrativa jornalística no formato de livro-reportagem para o cinema de ficção proporciona reflexões sobre as marcas constitutivas e/ou residuais das dimensões estético-expressivas, pragmática e ético-deontológicas do jornalismo (Silva, 2022, 2023) mobilizadas no processo de transposição, tema caro aos estudos teóricos do jornalismo. A discussão se estabelece, assim, com vistas a reconhecer e tensionar as próprias fronteiras constitutivas do campo jornalístico; e **9. Marcas simbólicas da não-ficção na transposição de Corações Sujos (2000)**; este capítulo apresenta a análise das marcas e resíduos simbólicos constitutivos do jornalismo na adaptação de *Corações Sujos* com foco no livro-reportagem para o cinema de ficção e ao final um quadro-síntese, contendo os principais pontos de convergência e divergência da narrativa histórica. A trama construída por Fernando Moraes (2000) em *Corações Sujos* possui como fio condutor, a violência vivenciada na colônia nipônica no interior de São Paulo após a rendição do Japão ao fim da Segunda Guerra Mundial. Os objetivos e a forma da análise fílmica são diferentes da crítica especializada, embora as duas usem ferramentas semelhantes para esquematizar e justificar a construção dos argumentos, elas desempenham funções que levam a outras finalidades. A crítica costuma avaliar, explicar, informar, descrever e promover o filme. Já a análise permite a compreensão do ato cinematográfico e não tem o compromisso com o imediatismo da crítica. O analista de filmes costuma fazer análise narrativa e figurativa que compõe o visual e sonoro.

Nas análises, no caso do livro-reportagem *Olga*, foi usada nesta tese a nona edição de *Olga* publicada em 1986, edição ilustrada e revisada, pela editora Alfa-Omega, onde consta a informação de que até a oitava edição 135 mil exemplares já tinham sido vendidos. Em 2022, a editora Companhia das Letras lançou a 40ª edição, comemorativa. Já o livro *Corações Sujos* foi usada a 2ª edição e 2ª reimpressão de 2004, pela Companhia das Letras. O livro foi lançado pela editora no ano de 2000.

2 DA LINGUAGEM VERBAL À LINGUAGEM AUDIOVISUAL: ELEMENTOS TEÓRICOS DA TRANSPOSIÇÃO

O inconveniente da 'busca' é que, de tanto buscar, acontece que se acha aquilo que não se buscava.
Gérard Genette (2010, p. 14).

Meu objetivo aqui, não é o de corrigir avaliações errôneas de adaptações específicas, mas sim desconstruir a doxa não declarada que sutilmente constrói o 'status' subalterno da adaptação (e da imagem cinematográfica) 'vis-à-vis' os romances (e o mundo literário), para então apontar perspectivas alternativas (Stam, 2006, p. 20)

Os estudos sobre adaptação, em grande parte, têm como foco as transposições cinematográficas de textos literários, porém uma teorização mais ampla parece justificada diante da variedade e ubiquidade do fenômeno. As adaptações parecem tão comuns, tão “naturais”, tão óbvias - mas será que elas realmente o são? (Hutcheon, 2011, p. 10-11). A exemplo do livro-reportagem, que reconstrói temáticas verossímeis de impacto conhecidos do público apresentando uma abordagem que desperte interesse (Lima, 1995), o cinema também tem se caracterizado historicamente pelo poder de se apropriar de determinados temas, transformando-os e concedendo a eles novas vestimentas passíveis de retirá-los do passado e reconstruí-los no contemporâneo. Esta pesquisa não pretende olhar para a adaptação como uma “tradução servil, cognitiva ou referencial” que tem como função traduzir para “servir ao leitor” (Campos, 2013, p. 97). Ao efetuar este estudo, compreende-se que as obras de matrizes distintas que compõem o recorte empírico não possuem o mesmo reconhecimento de público e de crítica; e aqui não se pretende avaliar se houve êxito na transferência do teor artístico dos livros para os filmes. A finalidade é analisar como as obras, concebidas inicialmente em livros-reportagem, são refeitas em filmes ficcionais, ou seja, como foi feita a “[...] transcodificação de um sistema de comunicação para outro” (Hutcheon, 2011, p. 9), como foram produzidas e veiculadas em uma mídia diversa do livro, verificando como são (re)propostas e atualizadas a partir da passagem de uma obra para outra.

A possibilidade de ver uma determinada história verbal ganhar a natureza visual é um dos fatores que pode causar euforia e fascinação numa parcela do público. "Ao ler um livro, criamos imagens mentais dos personagens e cenários, e ver essas imagens materializadas na tela pode ser uma experiência emocionante" ou não (Klimiuc, 2024, p. 31). Ao mesmo tempo que desperta a ansiedade em relação à forma e ao conteúdo da adaptação, também levanta dúvidas em relação à verossimilhança com o original. Denis Klimiuc (2024) acredita que a

adaptação proporciona uma conectividade diferente com a obra, e que não deixa de ser uma alternativa para descobrir novas nuances por meio da perspectiva audiovisual.

Para Hutcheon (2011), vista como uma entidade ou produto formal, a adaptação é uma transposição anunciada e extensiva de uma ou mais obras em particular. Essa “transcodificação” pode envolver uma mudança de mídia (de um poema para um filme) ou gênero (de um épico para um romance), ou uma mudança de foco e, portanto, de contexto: recontar a mesma história de um ponto de vista diferente, por exemplo, pode criar uma interpretação visivelmente distinta. “A transposição também pode significar uma mudança, em termos de ontologia, do real para o ficcional, do relato histórico ou biográfico para uma narrativa ou peça ficcionalizada” (Hutcheon, 2011, p. 29) - tal como se busca investigar neste estudo.

Como processo de criação, “[...] a adaptação sempre envolve tanto uma (re-) interpretação, quanto uma (re-) criação; dependendo da perspectiva, isso pode ser chamado de apropriação ou recuperação,” (Hutcheon, 2011, p. 29). Já a partir da perspectiva do processo de recepção, a adaptação é uma forma de intertextualidade; “[...] nós experienciamos as adaptações como palimpsestos⁶ por meio da lembrança de outras obras que ressoam através da repetição com variação” (Hutcheon, 2011, p. 30). O palimpsesto, para Gérard Genette (2010), é um pergaminho cuja primeira inscrição foi raspada para se traçar outra, que não a esconde de fato, de modo que se pode lê-la por transparência, o novo sob o antigo. Assim, no sentido figurado, entenderemos por palimpsestos, mais literalmente: hipertextos; todas as obras derivadas de uma obra anterior, por transformação ou por imitação. “Um texto pode sempre ler um outro, e assim por diante, até o fim dos textos. Este meu texto não escapa à regra: ele a expõe e se expõe a ela. Quem ler por último lerá melhor” (Genette, 2010, p. 7).

A intertextualidade e a combinação de formatos industriais (Martín-Barbero, 2003) “[...] são características da lógica de produção cultural que utiliza variados tipos de textos, pensados para outros perfis de público” (Gomes; Alves, 2020, p. 40). Um exemplo, desta intertextualidade na transposição, pode ser notado na abertura do filme *Olga* (2004), de Jayme Monjardim. A obra imagética apresenta a menina Olga saltitante, que se diverte ao apreciar a neve que pousa nas folhas e galhos, e que levanta o rosto esperando que os flocos pousem delicadamente em sua pele, igualmente branca, semelhante ao relato da biógrafa Ruth Werner

⁶ Palimpsesto (do grego antigo παλίμψηστος), significa literalmente algo que se raspa para escrever de novo. Constitui-se um tipo de pergaminho ou papiro cujo texto era eliminado, geralmente por processo de raspagem, para permitir a reutilização. Gérard Genette trata do conceito na introdução à obra *Palimpsestos, a literatura de segunda mão*, publicada em francês, em 1982.

(1989). Werner na abertura do primeiro capítulo da obra *Olga Benario, a história de uma mulher corajosa* (1989), apresenta a personagem de forma equivalente:

[...] eis que passa uma jovem, altiva, alegre e completamente despreocupada, caminha como se não chovesse, como se estivesse sozinha e a rua lhe pertencesse. Quando um novo pé-de-vento jogou chuva em seu rosto, sorriu e ergueu mais a cabeça (Werner, 1989, p. 15).

Na abertura de Monjardim, Olga usa um casaco vermelho, destacando-se do restante das pessoas que estavam com roupas em tons de marrom, enquanto que na obra de Ruth Werner, a protagonista passeava saltitante com o broche, de estrela vermelha com a foice e o martelo, na lapela.

Robert Stam (2005) atribui as críticas contra a adaptação, a seis raízes de preconceito: 1) antiguidade, 2) pensamento dicotômico, 3) iconofobia, 4) logofilia, 5) anti-corporalidade e 6) a carga de parasitismo, críticas que utilizam termos como infidelidade, traição, deformação e desserviço à literatura.

“Embora a ideia de adaptação possa, a princípio, parecer simples, ela é na realidade, bastante difícil de definir, porque usamos a mesma palavra tanto para o processo quanto para o produto” (Hutcheon, 2011, p. 39). Adaptação como produto “[...] sempre significa mudança ou, na linguagem das novas mídias, “reformatação”. E sempre haverá perdas e ganhos” (Stam, 2000 p. 62 *apud* Hutcheon, 2011, p. 40).

Em alguns casos, o texto adaptado é mais complexo ou múltiplo, como por exemplo *Um dia de Cão (Dog Day Afternoon)* (1975), de Sidney Lumet, uma adaptação ficcionada do roubo a banco com reféns que realmente ocorreu no Brooklyn em 1972. [...] O artigo da revista *Life*, escrito por P. F. Kluge, foi a base do roteiro do filme. Em 2002, o artista Pierre Huyghe pediu ao verdadeiro ladrão, John Wojtowicz, que narrasse e encenasse - a rigor, que traduzisse e parafraseasse - o evento original para sua câmera. O processo originou uma adaptação de segundo nível: à medida que o perpetrador revivia seu próprio passado, tornou-se evidente que ele era incapaz de fazê-lo senão através das lentes da versão para o cinema. Com efeito, o filme tornou-se, para ele, tal como o próprio evento registrado em sua memória ou na cobertura da mídia, um texto a ser adaptado (Hutcheon, 2011, p. 42).

“A aparente simplicidade da expressão 'baseado numa história real' é uma artimanha: na realidade, tais adaptações históricas são tão complexas quanto a própria historiografia” (Hutcheon, 2011, p. 42). Temas e personagens históricos transportados da narrativa verbal para a audiovisual costumam atrair o engajamento e a imaginação dos receptores. Quando, no caso do filme *Olga* (2004), o roteiro e a direção optam por dar ênfase ao romance, colocam os

holofotes no relacionamento amoroso entre *Olga* e Prestes, isto significa que outros personagens e acontecimentos paralelos são apresentados em outras perspectivas, importantes ou periféricas, distintas ou não dos acontecimentos históricos presentes no livro. Para exemplificar a transposição na adaptação, Hutcheon (2011) apresenta o exemplo do romance *O Paciente Inglês* (1982), de Michael Ondaatje, que recebeu um final diferente na versão cinematográfica. O roteirista e diretor do filme *O Paciente Inglês* (1996), Anthony Minghella, “[...] removeu o conteúdo pós-colonial presente na reação do indiano Kip ao bombardeio de Hiroshima e, no lugar, utilizou uma bomba menor e anterior que mata seu amigo e companheiro de trabalho” (Hutcheon, 2011, p. 34). O filme foi vencedor de nove prêmios no Oscar de 1997. As supressões garantem a objetividade, a condensação das informações ligadas à linguagem imagética, e marcam as escolhas do cineasta. Ao mesmo tempo, a supressão de episódios e a condensação do livro-reportagem, no caso *Olga* (1985), fazem com que aspectos relevantes da vida militante não cheguem ao espectador do cinema, fazendo com que cada gênero cumpra um papel distintivo.

Em termos conceituais, o livro-reportagem costuma preencher lacunas deixadas pelo jornal impresso, pelas revistas e noticiários de rádio e TV (Lima, 1995); por seu turno, o cinema de ficção se prende a uma parte do enredo, fazendo um recorte sucinto, sem os compromissos do jornalismo de informar, explicar e orientar. “As obras cinematográficas exploram desdobramentos e antecedentes das histórias narradas pela literatura, assim como, por vezes, combinam personagens e situações de duas ou mais obras para a sua composição” (Gomes; Alves, 2020, p. 41). E quando o foco das adaptações são os personagens, a ênfase se dá no desenvolvimento psicológico, que faz parte do círculo narrativo e dramático, ganhando assim a empatia do receptor.

Hutcheon (2011, p. 34) explica que, durante o processo de adaptação, podem ser transformados o ordenamento do enredo, como ponto de partida ou conclusão, o foco do romance, o ritmo pode ser alterado, o tempo comprimido ou expandido. Uma história mostrada não é o mesmo que uma história contada. “Mostrar uma história, como em filmes, envolve uma *performance* direta, auditiva e geralmente visual, experienciada em tempo real, conquanto nem contar, nem mostrar tornam o público passivo” (Hutcheon, 2011, p. 35). Quando entramos no mundo íntimo e individual da leitura, o livro passa a integrar nosso corpo, nossa mente, como “uma extensão do nosso ser” (McLuhan, 1964), e “[...] quando assistimos uma adaptação audiovisual, estamos imersos em um universo criado por centenas de pessoas, cada qual com sua própria perspectiva e intenção de impactar de determinada forma” (Klimiuc, 2024, p. 91).

A parceria entre a arte literária e o audiovisual tem sido uma força motriz na indústria cinematográfica. Desde as primeiras adaptações até as produções contemporâneas, essa colaboração tem permitido que histórias ganhem vida de maneiras extraordinárias. Ao unir a imaginação dos autores com a visão dos cineastas, somos presenteados com experiências cinematográficas que nos emocionam, nos inspiram e nos impactam diretamente (Klimiuc, 2024, p. 128).

Entusiasta da adaptação, o jornalista e escritor Denis Klimiuc (2024), apresenta um ponto de vista romântico e compreensivo. As representações visuais e gestuais são ricas em associações complexas, “[...] a música oferece ‘equivalentes’ auditivos para as emoções dos personagens, e, assim, provoca reações afetivas no público; o som de modo geral, pode acentuar, reforçar, ou até mesmo contradizer os aspectos visuais e verbais” (Hutcheon, 2011, p. 48). Na década de 1950, a peça *Um Bonde Chamado Pecado*, (1947) de Tennessee Williams, foi adaptada para o cinema, mas a edição final do filme, dirigido pelo cineasta Elia Kazan, passou por alterações impostas pela censura norte-americana. No Brasil, a versão escolhida pelos distribuidores brasileiros para o nome do filme foi *Uma Rua Chamada Desejo*, (1951). A troca do nome *Pecado* por *Desejo*, reflete o momento histórico vivido tanto no Brasil⁷ quanto nos Estados Unidos⁸. A palavra “pecado” faz referência à moral cristã, às ideias de transgressão e culpa.

E mesmo no alvo da censura americana, Elia Kazan recebeu o aval do executivo de cinema Jack Warner, para realizar as filmagens. Kazan transferiu a essência da história, utilizando técnicas cinematográficas com close, zoom, plano geral para explorar os cenários e enquadramento em plano americano mostrando os corpos seminus. Momentos considerados provocativos ou inaceitáveis foram retirados para que o filme pudesse estrear, com as devidas ressalvas da censura. Vale ressaltar que a censura está ligada a um contexto histórico e “[...] reage especificamente a cada meio; a escrita, como o romance, geralmente recebe maiores concessões em termos de liberdade sexual do que um veículo de massa como o cinema” (Stam, 2006, p. 43).

O script do filme teve que sofrer diversas alterações. Duas delas extremamente importantes: no cinema, a homossexualidade do marido de Blanche Dubois (interpretado por Vivien Leigh), foi substituída por uma fraqueza de caráter, uma alma poética e uma dificuldade de enfrentar a vida real. A atriz britânica

⁷ No Brasil foi criado em dezembro de 1945 e regulamentado em janeiro de 1946, o Serviço de Censura de Divisões Públicas (SCDP), ligado ao Departamento Federal de Segurança Pública (DFSP), em substituição ao Departamento Nacional de Informações (DNI). E entre as atribuições do SCDP estava a censura do conteúdo moral dos filmes brasileiros e estrangeiros (Simis, 2015, p. 130-132).

⁸ O *Motion Picture Production Code*, mais conhecido como “*Código Hays*”, regulamentava a censura das produções norte-americanas, e esteve em vigor de 1930 até 1968 (Rebollo, 2017, p. 95)

Vivien Leigh chegou a apontar o absurdo da mudança quando leu pela primeira vez, a cena modificada, dizendo: ‘Eu devo culpá-lo por ele ser um poeta?’ Na peça, Blanche surpreendia seu marido, na cama com outro homem, o que o levou, humilhado e envergonhado, a se suicidar. Outra alteração drástica na transposição da peça para o cinema é o final da história. Na peça, Stella não se separa de Stanley Kowalski, escolhendo não acreditar na acusação de estupro feita por sua irmã, Blanche. No filme, Stella Kowalski (interpretada por Kim Hunter), jura nunca mais voltar para o marido. O final hollywoodiano é, portanto, moralizador: o mal deve ser punido (Vilhaça, 2024).

A adaptação como processo sugere que o trabalho do adaptador seja apenas o de cortar cirurgicamente cenas e personagens, mas os “[...] adaptadores são primeiramente intérpretes, depois criadores” (Hutcheon, 2011, p. 44). Qualquer que sejam os motivos que levam os adaptadores escolherem determinadas histórias, seja para contestar valores estéticos, políticos, ou para prestar uma homenagem, “[...] sempre envolve um processo duplo de interpretação e criação de algo novo” ((Hutcheon, 2011, p. 45). A novidade é o que fazer com o novo texto. E quando os críticos, pesam na tinta, no parecer, na opinião e questionam a narrativa e o ponto de vista do filme *Olga* (2004), na verdade talvez devêssemos pensar quais foram os objetivos e eixo temáticos motivadores tanto para a roteirista quanto para o diretor. Hutcheon (2011, p. 45), explica que fracasso ou sucesso não acontece em termos de fidelidade, “[...] mas pela falta de criatividade e habilidade para tornar o texto adaptado algo que pertence ao seu adaptador e que é, portanto, autônomo.”

Os contextos de criação e recepção são tanto materiais, públicos e econômicos quanto culturais, pessoais e estéticos. Isso explica por que, mesmo no mundo globalizado de hoje, mudanças significativas no contexto - isto é, no cenário nacional ou no momento histórico, por exemplo - podem alterar radicalmente a forma como a história transposta é interpretada, ideológica e literalmente (Hutcheon, 2011, p. 54).

“Agora que sei como um *orc*⁹ inimigo ou um jogo de *Quidditch*¹⁰ podem se parecer (através dos filmes), penso que jamais serei capaz de recapturar as minhas primeiras versões imaginadas novamente. Palimpsestos lutam pela mudança permanente” (Hutcheon, 2011, p. 56). “O aspecto econômico é um fator condicionante da adaptação em todos os modos de engajamento” (Hutcheon, 2011, p. 57). Para efeitos ilustrativos, o filme *Olga* (2004) foi orçado em R\$ 12 milhões (R\$ 8,5 milhões em produção e R\$ 3,5 milhões em comercialização e publicidade), co-produzido pela Globo Filmes, foi todo rodado no Rio de Janeiro, 40% em

⁹ Na obra de Tolkien, os *orcs* são criaturas pequenas e largas, de nariz achatado, pele esverdeada e olhos oblíquos.

¹⁰ Esporte ficcional praticado no mundo criado por J. K. Rowling na série *Harry Potter*.

estúdio e 60% em locações, de acordo com o diretor Jayme Monjardim.

As histórias não são imutáveis; ao contrário, elas também evoluem por meio da adaptação ao longo dos anos. Em alguns casos, tal como ocorre na adaptação biológica, a adaptação cultural conduz a uma migração para condições mais favoráveis: as histórias viajam para diferentes culturas e mídias. Em resumo, "[...] as histórias tanto se adaptam como são adaptadas. [...] As histórias são, de fato, recontadas de diferentes maneiras, através de novos materiais e em diversos espaços culturais"; assim como os genes, elas se adaptam aos novos meios *em virtude* da mutação - por meio de suas “crias” ou adaptações. E as mais aptas fazem mais do que sobreviver; elas florescem (Hutcheon, 2011, p. 58-59).

O palimpsesto que Hutcheon (2013) defende na adaptação, provém da hipertextualidade apresentada por Genette (2010, p. 18):

Entendo por hipertextualidade toda relação que une um texto B (que chamarei hipertexto) a um texto anterior A (que, naturalmente, chamarei hipotexto) do qual ele brota de uma forma que não é a do comentário. Como se vê na metáfora brota e no uso da negativa, esta definição é bastante provisória. Dizendo de outra forma, consideremos uma noção geral de texto de segunda mão (desisto de procurar, para um uso tão transitório, um prefixo que abrangeria ao mesmo tempo o hiper- e o meta-) ou texto derivado de outro texto preexistente. Esta derivação pode ser de ordem descritiva e intelectual, em que um metatexto (por exemplo, uma página da Poética de Aristóteles) “fala” de um texto (Édipo rei). Ela pode ser de uma outra ordem, em que B não fale nada de A, no entanto não poderia existir daquela forma sem A, do qual ele resulta, ao fim de uma operação que qualificarei, provisoriamente ainda, de transformação, e que, portanto, ele evoca mais ou menos manifestadamente, sem necessariamente falar dele ou citá-lo.

Para Stam (2006), a intertextualidade de Genette, torna possível pensar na adaptação como uma prática intertextual. Klimiuc (2024, p. 161) defende que o cinema vai continuar buscando adaptações, pois há um vasto tesouro de histórias ricas e envolventes que merece ir para as telas. Para Genette (2010), a transformação séria, ou transposição, é a mais importante de todas as práticas hipertextuais, “[...] pela importância histórica e pelo acabamento estético de certas obras que dela resultam. Também pela amplitude e variedade dos procedimentos nela envolvidos” (Genette, 2010, p. 63).

Ao se referir à transposição, Genette (2010) endereça à tradução literária para línguas diferentes do texto original. A forma de transposição mais evidente, e a mais difundida, consiste em transportar um texto de uma língua para outra como no caso da tradução. Mas a tradução também pode acontecer de uma linguagem para outra, da linguagem verbal para a linguagem audiovisual. Seja utilizando dois tipos diferentes de transformação, ou transposição, a forma

reduzida ou ampliada. As modificações não afetam somente a extensão, mas também, ao mesmo tempo, a estrutura e o teor.

Reduzir ou aumentar um texto é produzir a partir dele um outro texto, mais breve ou mais longo, que dele deriva, mas não sem o alterar de diversas maneiras, específicas de cada caso, e que se pode tentar ordenar, simetricamente ou quase, em dois ou três tipos fundamentais de alterações redutoras ou ampliadoras (Genette, 2010, p. 77).

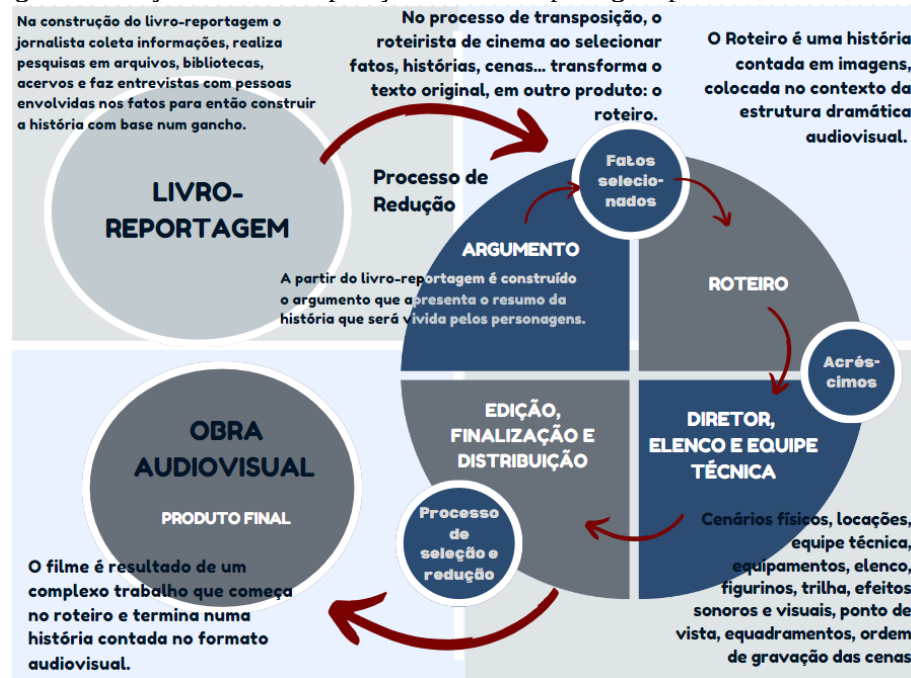
Stam (2006) utiliza a desconstrução de Derrida para quebrar a hierarquia do "original" e da "cópia", "[...] numa perspectiva derridiana, o prestígio aural do original não vai contra a cópia, mas é criado pelas cópias, sem as quais a própria ideia de originalidade perde sentido" (Stam, 2006, p. 22). O original se revela parcialmente copiado de algo anterior; “A *Odisseia* remonta à história oral anônima, *Don Quixote* remonta aos romances de cavalaria, *Robinson Crusoe* remonta ao jornalismo de viagem, e assim segue *ad infinitum*”.

Ao pensar na transposição de forma gráfica (figura 01), a transformação de um texto para outro, no caso do texto verbal para a narrativa audiovisual; poderíamos dizer que o texto original - ou seja, o livro-reportagem, no caso desta pesquisa - é a matéria prima usada como argumento, que dele serão extraídos fatos, eventos, personagens, cenários, acontecimentos históricos e como resultado ficam de fora uma quantidade significativa de eventos, cenários, personagens, ao mesmo tempo que um novo produto é criado: o roteiro. “Um roteiro é uma história contada em imagens, colocada no contexto da estrutura dramática” (Field, 2001, p. 175).

Comparato (2009) explica que o roteiro é o princípio de um processo visual, e deve possuir três aspectos fundamentais: *Logos*, *Pathos* e *Ethos*. *Logos* a palavra, o discurso, a organização verbal; *Phatos* o drama, a porção dramática que vai ativar ação; e o *Ethos*, a ética, a moral, o significado da história e as implicações sociais, políticas, existenciais e anímicas. “Tudo é escrito para produzir uma influência, mesmo que seja apenas para divertir” (Comparato, 2009, p. 28). Texto que, por sua vez, passará pelas mãos e crivo do diretor, junto com o diretor de produção que percorrem o roteiro, cena a cena, plano a plano. A partir do roteiro são pensados e montados cenários físicos, locações, equipe técnica, elenco, figurino, equipamentos, ordem de gravação das cenas, ponto de vista, enquadramentos, trilha, efeitos visuais, entre outros. “Uma vez estabelecidas as locações, o diretor de produção e o assistente farão uma planilha de produção, um grande mapa com cada cena, interior e exterior, e quando a planilha é concluída precisa ainda ser aprovada pelo diretor” (Field, 2001, p. 208). No caso de *Olga* (2004), a equipe foi considerada enxuta para a produção de um longa-metragem, o

elenco principal foi formado por 33 atores e mais 21 profissionais que formaram a equipe técnica. Em *Corações Sujos*, elenco de 26 atores e 13 profissionais da equipe técnica.

Figura 1 - Trajetória da transposição do livro-reportagem para a obra audiovisual



Fonte: Diagrama elaborado pela autora para a tese com base no percurso teórico

Para Comparato (2009), a adaptação de um livro é um desafio para qualquer roteirista e, por vezes, mais difícil do que a escrita de um roteiro original. “A adaptação é uma transcrição de linguagem que altera o suporte linguístico utilizado para contar a história” (Comparato, 2009, p. 314), o que ele chama de processo de recriação e transubstanciação, levando em consideração que toda obra é uma unidade com conteúdo e forma, “[...] no momento em que fazemos nosso conteúdo e o exprimimos em outra linguagem, forçosamente estamos dentro de um processo de recriação e transubstanciação” (Comparato, 2009, p. 314). Entre os níveis e graus de adaptação apresentados por Comparato (2009), as personagens, a narrativa e o tempo histórico da ação, são três aspectos levados em consideração para diferenciar entre *adaptação livre*, *recriação*, *baseado em...* (fatos reais, livros), assim como *inspirado em...* (fatos reais, livros). A *Adaptação* propriamente dita ou *adaptação livre*, consiste para Comparato (2009) em ser o mais próximo da obra, “[...] mas que precisa ultrapassar o limite da fidelidade para conseguir um roteiro correto e eficaz” (Comparato, 2009, p. 315). *Baseado em...* fatos reais ou em livros; mantém-se a história central podendo alterar nome dos personagens, situações e até mesmo o final. *Inspirado em...* fatos reais ou em livros; o roteirista parte da obra original, seleciona os personagens, situação dramática e desenvolve a

história com uma nova estrutura.

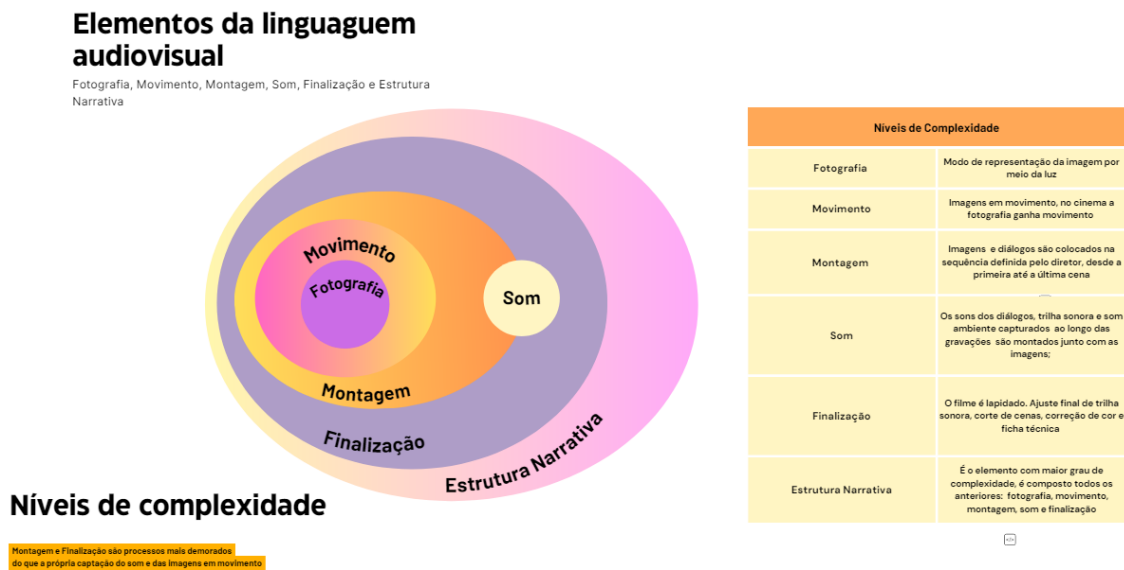
Na ação de **recriar**, proposta por Comparato (2009), o conteúdo pede outro tipo de suporte dramático para ganhar projeção, costuma resultar num produto que surpreende o público. O roteirista se apropria do *plot* principal e trabalha livremente sobre ele. “Quando os enredos são condensados e concentrados, eles por vezes se tornam mais fortes” (Hutcheon, 2011, p. 64). Para realizar a transposição do romance *Moby Dick* (1851), de Melville, para as telas, foi preciso cortar longos trechos para adequá-lo no tempo e espaço do cinema. Batista e Martins (1996), analisam a estrutura textual e a transposição de *Moby Dick*, e apontam que o texto original é composto por seis núcleos: herói, fábula, contos, informações científicas, trama e autobiografia, sendo que no processo de redução, são mantidos três: heróis, fábula e trama. “O processo de adaptação se consolida sob um tripé que envolve o problema estético, ideológico e pragmático” (Batista; Martins, 1996, p. 39). Os autores salientam ainda que, as etapas de adaptação exigem as atitudes de transformar a linguagem, transpor o gênero, modificar a estrutura e harmonizar a sintaxe da narrativa. Mas não podemos esquecer que também acontecem os acréscimos, os corpos, vozes, sons, ruídos, trilhas, figurinos, objetos, cenários, entre outros elementos.

2.1 Elementos da linguagem audiovisual

O diagrama anterior aponta para o percurso da transposição. Trata-se de um exemplo que ajuda a compreender a especificidade material e a linguagem do cinema, que utiliza, explora e combina diferentes formas de expressão. O cinema consegue incluir e ter presente em sua estrutura narrativa performances que pertencem às outras linguagens como a fotografia, música, dança, pintura, literatura, arquitetura e o teatro.

O diretor e atores são responsáveis por interpretar o texto, por transformá-lo com gestos, expressões e tons de voz. Além disso, os pensamentos representados devem ser transcodificados para o falar, para as ações, sons e imagens visuais. É o que acontece no filme *Corações Sujos* (2012). A narradora conta a própria história numa colônia japonesa apenas para o público, no formato de *voice-overs* (narração sonora), durante a narração há diálogos. No início, enquanto ouvimos a voz feminina, as imagens da colônia são reveladas. E o filme termina com a narradora sozinha num café e novamente seus pensamentos nos são apresentados em formato de *voice-overs*, enquanto as imagens passeiam pelo cenário. A trilha sonora tem a função de acentuar e dirigir as respostas do público à personagem e à ação, para criar reações emocionais.

Figura 2 - Elementos da linguagem audiovisual e níveis de complexidade



Fonte: Esquema desenvolvido por Godoy-de-Souza (Kubota, 2012, p. 65; Cabrita, 2018, p. 28).

Os níveis de complexidade são usados como critérios para organizar a estrutura narrativa pensada e definida pelo diretor.

Fotografia: representação da imagem por meio da luz. A fotografia é composta pelos seguintes aspectos: a) enquadramento; b) ângulo de visão, ponto de vista; c) composição; d) texturas e formas; e) iluminação; f) sincronicidade; g) efeitos técnicos de produção; h) efeitos técnicos de pós-produção. A fotografia é um dos prêmios que compõem o *Oscar*, por exemplo.

Movimento: No cinema (audiovisual) a fotografia ganha movimento. Os movimentos feitos pela câmera, personagens e veículos geram significados. Outros equipamentos contribuem para promover, e ao mesmo tempo acompanhar o movimento, como grua, *steadicam*, *travelling*, *drone*, tripé, zoom óptico entre outros.

Montagem: O cineasta russo Sergei Eisenstein (1898-1948), reconhecido como um dos principais teóricos da montagem, estudou os trabalhos do diretor D.W. Griffith e percebeu que era possível manipular o tempo e o espaço. Em sua obra *Métodos de Montagem* (1929) estabeleceu conceitos rítmicos através do tamanho e sequência dos planos.

Som: A partir de 1928, o som passa a ser mais um elemento da montagem e da finalização com alto grau de complexidade e está diretamente ligado à estrutura narrativa. Antes desta data, no período do cinema mudo, as orquestras tocavam ao vivo conforme o filme era projetado, primeiramente com o objetivo de abafar o som do projetor. O cineasta mais preocupado com a utilização de trilha sonora adequada aos filmes foi D. W. Griffith. Na obra *O Nascimento de uma Nação* (1914), Griffith junto com o diretor Joseph Breil exploraram as

canções populares dos Estados Unidos para invocar o sentimento nacionalista. “As trilhas sonoras nos filmes, acentuam e dirigem as respostas do público à personagem e à ação, a música junta-se aos demais efeitos sonoros tanto para sublinhar quanto para criar reações emocionais” (Hutcheon, 2011, p. 71).

Finalização: É a etapa de lapidação afinada da obra, o profissional tem o cuidado de retirar imagens que porventura passaram na edição, como imagem fora de foco, torta, com a presença de elementos que não compõem o cenário, como microfone, erros de continuísmo, imagem da equipe refletida numa vidraça ou mesmo no espelho; lembrando que se estes efeitos são retirados, caso não façam parte da estética do filme. Por isso, o processo de montagem e finalização juntos, leva mais tempo para ser concluído do que as próprias filmagens.

Estrutura Narrativa: É o elemento com o maior grau de complexidade da linguagem cinematográfica. Fotografia, movimento, montagem, som e finalização se juntam para gerar um filme, composto por uma história adaptada ou não. Normalmente, a estrutura narrativa fílmica apresenta o protagonista, o problema, o conflito, a complicação, o clímax e a resolução (que pode ser um final feliz ou não, surpreendente ou não). Compreender o cinema e a importância das transposições de linguagens é também lançar um olhar cuidadoso nos níveis de complexidades do cinema. Sem contar os profissionais envolvidos na encenação, são dezenas de pessoas que trabalham diante e por trás das câmeras, para a produção, filmagem e exibição de longas-metragens que tem em média uma hora e trinta, duas ou no máximo três horas. Filmes com mais de duas horas são considerados longos e correm o risco de serem cansativos. Na história do cinema americano, filmes como *E o Vento Levou* (1939), *Ben-Hur* (1959), *Doutor Jivago* (1965), *A Lista de Schindler* (1993), *Titanic* (1997), a trilogia *Senhor dos Anéis* (2001, 2002 e 2003), são exemplos de filmes premiados que ultrapassaram três horas de duração.

Mesmo cem anos depois da descoberta dos irmãos Lumière, o cinema ainda exerce o poder de atrair e seduzir o espectador, ao ponto de levá-lo à sala de exibição, para se submeter a diferentes emoções, como surpresa, espanto, decepção, empatia, alegria, tristeza; público esse que pode ser atraído e conquistado por assuntos sociais, políticos, econômicos, ou por puro divertimento. Já dizia Marshall McLuhan (1964), “[...] o cinema enrola o mundo real num carretel e ao ser desenrolado 'como um tapete mágico' proporciona o casamento da velha tecnologia mecânica da fotografia com o novo mundo elétrico do cinematógrafo” (McLuhan, 1964, p. 19). Tanto a fotografia, quanto o cinematógrafo evoluíram, atualmente são digitais, de alta definição, mas não perderam a magia de captar a representação de pessoas, coisas e lugares; de provocar, polemizar, revelar e de entreter o público.

2.2 Ponto de vista

A partir da condução do diretor, os artistas estabelecem o ritmo e o tempo, além de criar o engajamento psicológico/emocional com público. O uso das técnicas cinematográficas favorece as adaptações dos romances, contribui para dirigir e expandir as possibilidades de percepção, proporcionados pela utilização dos planos, contra-planos, foco, enquadramento e pontos de vista, por meio da manipulação da câmera. Hutcheon (2011, p. 73) utiliza a semiótica de C.S. Peirce para dizer que numa adaptação “contar não é o mesmo que mostrar”. Enquanto a literatura utiliza signos simbólicos e convencionais, o cinema e o teatro utilizam pessoas de verdade, lugares e coisas, que são signos indexicais e icônicos usados para representar seu objeto, ou seja, o romance - ou, no caso desta pesquisa, o livro-reportagem. No cinema, o diretor usa os recursos dos ângulos da câmera, da distância focal, com o objetivo de criar significados e de permitir ou não o acesso aos personagens.

O ponto de vista é uma técnica usada pelo diretor com a finalidade de influenciar a estética cinematográfica e a percepção do espectador. O ponto de vista é determinado pela altura e a posição da câmera sob o personagem, e têm a intenção de guiar os olhos da plateia, direcionar a atenção e apresentar a complexidade psíquica dos personagens. Os diferentes pontos de vista são conhecidos como *contra-plongée*, *plongée* e *normal*, transmitem, respectivamente, os sentidos de superioridade, inferioridade e normal, de equilíbrio. No *contra-plongée*, a câmera é posicionada de baixo para cima, “[...] o personagem passa a sensação de superioridade” (Kellison, 2007, p. 195), recurso usado pela cineasta Leni Riefenstahl (1902-2003) na construção de um retrato sedutor e de superioridade de Adolf Hitler e do Partido Nacional Socialista nas obras *O Triunfo da Vontade* (1936) e *Olympia* (1938), por exemplo. Já no *plongée*, quando a câmera capta a imagem do personagem de cima para baixo a ideia é a de inferioridade, e quando a posição da câmera está na linha de visão do personagem, o ponto de vista chamado *normal*, permite a sensação de equilíbrio.

Estas e outras técnicas auditivas e visuais, como o *close*, são capazes representar a subjetividade dos pensamentos e de criar intimidade psicológica como desprezo e compaixão. No filme *Luzes da Cidade* [*City Lights*] (1931), de Charles Chaplin, sem diálogos sonoros, o personagem do próprio Chaplin se apaixona pela florista cega (Virginia Cherrill), o espectador tem a sensação de que a paixão, admiração e carinho são correspondidos quando os olhares para o vazio e suspiros da atriz são explorados ao longo do filme pela técnica do *close*. Os cineastas do cinema mudo, como Jean Epstein, nos anos 1920, transformaram o *close* num efeito estético específico que “[...] transforma o sentido de distância, levando o espectador a

uma proximidade psíquica e a uma intimidade extremas” (Aumont, 2012, p. 146).

Questões como ambiguidade, interioridade e equívocos presentes na linguagem verbal costumam aparecer nos estudos sobre adaptação. Estes elementos subjetivos normalmente são representados na linguagem audiovisual com a utilização de recursos como o enquadramento, edição, cortes feitos durante a montagem e da escolha da trilha sonora. “A câmera pode isolar alguns elementos de uma cena para conferir-lhes não somente significado, mas também importância simbólica por seu ato de contextualização” (Hutcheon, 2011, p. 109). Vale destacar que a transição da linguagem verbal, quase sempre autoria individual (com algumas exceções, como nos livros-reportagem de Fernando Morais), para o modelo performativo do cinema, é uma construção coletiva. Embora o carimbo da adaptação recaia sobre o roteirista, o diretor é quem recebe o maior reconhecimento pelo trabalho realizado e pela responsabilidade de construir uma obra nova, é quem aplica os filtros artísticos individuais, é o intérprete responsável pela visão total, ou seja, por criar sua própria obra.

2.3 Tempo e espaço diegéticos

O termo *diegese* é utilizado na linguagem cinematográfica para se referir aos elementos que compõem o filme, tais como o tempo, o espaço, os signos sonoros, as paisagens, os acontecimentos, a caracterização de personagens, as trilhas sonoras e efeitos especiais entre outros elementos narrativos, que buscam a veracidade fictícia da obra. “O tempo diegético e o espaço diegético refletem o tempo e o espaço que decorrem ou existem dentro da trama, com suas particularidades, limites e coerências determinadas pelo autor” (Feltrin, 2022, p. 64.970).

Assim como na literatura, é comum adotar nas obras audiovisuais diferentes tempos narrativos, entre histórico, psicológico e discursivo e ao mesmo tempo alterar a sequência das ações, ao utilizar recursos como o *flashback* que proporciona um retorno ao passado, ou *flashforward* em que é apresentada uma visão do futuro, quebrando o tempo cronológico. No cinema, a fusão de imagens, (à medida que uma imagem surge a outra desaparece), proporciona que tempo e espaço, causa e efeito, sejam sintetizados. As relações de tempo e espaço são manipuladas pelo editor que faz a combinação das imagens e sons, diferente de uma performance ao vivo no palco, onde é preciso ocorrer a sincronia correlacionada de sons e imagens em tempo real. Os adaptadores cinematográficos utilizam de técnicas e convenções adquiridas e aceitas para realizar a transposição do impresso para a tela, “[...] até mesmo no caso de textos que são temporalmente complexos ou claramente interiorizados” (Hutcheon, 2011, p. 101).

2.4 Adaptação como obra derivativa

A obra adaptada é uma criação intelectual nova feita a partir da transformação de uma obra originária. Ela é caracterizada por manter a essência da obra original, mas com características próprias. A escolha de uma história para a construção de uma adaptação pode ser realizada por diferentes motivos, a partir de livros ganhadores de prêmios, que tiveram bons desempenhos de vendas, pela reputação dos escritores, como crítica cultural, ideológica, assim como, por motivações políticas, sociais e pessoais. A adaptação do livro *Orlando: a biography* (1928), de Virgínia Woolf, feita para o cinema por Sally Potter, em 1992, com o título *Orlando: a mulher imortal*, é considerada um exemplo de escolha pessoal. Embora existam diferentes críticas sobre a interpretação de Potter em relação ao objetivo feminista da autora, a cineasta Sally Potter se posiciona como admiradora das obras de Virgínia Woolf. No romance, Woolf apresenta as violências simbólicas vividas por Orlando quando a personagem se torna mulher, enquanto que Potter busca outras formas de representação, metáforas, hipertextos com “[...] uma visão mais mordaz e satírica do sistema de classes inglês” (Potter, 1994 *apud* Hutcheon, 2011, p. 135). A escolha das histórias que serão adaptadas, portanto, recebe forte influência da decisão pessoal. Assim como as preocupações estéticas, a adaptação de *Orlando* (1992) é considerada uma tradução intersemiótica, que não pretende se fechar apenas nas questões de gênero, “[...] mas também em tantas outras relacionadas ao poder colonialista do império inglês, todas impressas na re-criação nada convencional feita por Sally Potter” (Anastácio, 2006, p. 15).

Antes de *Orlando*, Sally Potter dirigiu outros filmes que tratam a temática de gênero, como o curta-metragem *Thriller*, de 1979, considerado um clássico da teoria fílmica feminista, e o longa-metragem *The Gold Diggers*, de 1983, que conta a vida de uma estrela de cinema, louca e bonita, que conseguiu se livrar da prostituição e toma consciência do próprio valor como mulher, tornando-se artista de cinema. Dirigiu ainda o seriado *Tears, Laughter, Fears and Rage*, de 1986, que fala sobre as emoções e os sentimentos femininos, bem como o curta-metragem, *The London Story*, de 1987, entre outros trabalhos. Silvia Anastácio (2006) destaca que a capacidade de sobrevivência das personagens, a força resiliente que impulsiona o indivíduo apesar das adversidades e as mensagens de otimismo nos conflitos são características semelhantes presentes nas obras de Virginia Woolf e Sally Potter, “[...] ambas compartilharam de posições similares em relação aos ideais feministas” (Anastácio, 2006, p. 64). Embora a escritora e a diretora tenham similaridades, no caso do exemplo em questão, o filme tende a

extrapolar a fonte e, a depender do estilo do cineasta, assume características peculiares, por vezes, preservando apenas a base narrativa. Potter busca driblar a força do poder constituído, canônico, patriarcal, imperialista e hegemônico.

Para Robert Stam (2005) o cinema é um meio ideal para se fazer releituras da história, inclusive através de versões anticoloniais. Apesar das críticas que ainda questionam sua validade, a adaptação provou ser atraente tanto para os artistas quanto para o público que tem a possibilidade de fazer o movimento de revisitação de temas com variações. O apelo da adaptação para o público pode estar na mistura de repetição com diferenças e de familiaridades com novidades. A adaptação e a obra adaptada podem juntar-se na compreensão do público em torno das interações complexas. As adaptações de livros considerados importantes para o processo educacional ou mesmo no universo do entretenimento, em alguns casos, costumam ser base de incentivo para a leitura; muito embora, no caso dos fãs de Harry Potter, por exemplo, as obras já possuíam elevados índices de comercialização antes dos filmes.

Gérard Betton (1987) também acredita e defende que as adaptações de clássicos da literatura permitem que um grande número de pessoas, quando têm acesso às obras pelo cinema, busquem a leitura dos originais. Quando o espectador já é conhecedor do tema costuma reconhecer o texto, preencher lacunas, fazer conexões, além de desfrutar de diferentes experiências sensoriais, que podem atender ou não às expectativas do público. Hutcheon (2011) alerta: quanto mais fanáticos os fãs, mais decepcionados são capazes de ficar; diferente do público não conhecedor que pode recepcionar e experimentar o filme apenas como uma obra nova em si mesma. E quando a adaptação é realizada para o cinema, independente se a obra originária seja o teatro, ópera ou literatura, ela cria expectativas diferentes, porque “[...] o público do cinema espera que o filme tenha uma cor local e seja filmado em locações, com personagens que se deslocam pelo espaço real” (Hutcheon, 2011, p. 170), como acontece em *Corações Sujos* (2012), que tem como cor predominante a sépia e as locações aconteceram em cidades das regiões de Campinas, Paulínia e Marília, não distante de onde os fatos históricos aconteceram: Bastos, Pompéia e Tupã, todas no interior de São Paulo.

O público conhecedor do teatro tem expectativas e exigências diferentes das dos públicos conhecedores de cinema e da televisão, como revela o caso híbrido de *A Flauta Mágica* [*Magic Flute*], de Ingmar Bergman. [...] Ela foi transmitida pela televisão sueca em 1975, na véspera do ano novo, e depois lançada em filme. [...] A câmera grava não somente o que se passa no palco, como também a reação do público e as atividades dos atores nos bastidores. Sem dúvida, os fãs da ópera, ao assistir a ela na televisão ou no cinema, respondem diferentemente dos demais à medida que observam sua própria atenção e alegria representadas pelo público filmado (Hutcheon, 2011, p. 171).

Os adaptadores experimentam diferentes desafios, porque sabem que precisam satisfazer as expectativas dos públicos conhecedores e não conhecedores da obra. No contar imaginamos e visualizamos o que lemos, no mostrar damos significado a uma enxurrada de imagens, sons e palavras vistas e ouvidas.

2.5 Contextos

Os contextos histórico, cultural e político interferem e incidem no processo de criação, produção e posteriormente na recepção de qualquer expressão artística. Tanto a obra original quanto a adaptação são construídas num tempo, espaço e sociedade, “[...] ela não existe num vazio” (Hutcheon, 2011, p. 192). Virginia Woolf, ao escrever *Orlando* (1928), vivia na Europa, num contexto histórico de pós-Primeira Guerra Mundial, quando as mulheres deixaram os lares para trabalhar nas fábricas. E mesmo provando que possuem as mesmas capacidades técnicas dos homens, as mulheres continuaram e continuam sendo subjugadas ainda na contemporaneidade.

No Brasil, na década de 1980, o país estava no período de transição entre a Ditadura Militar e o processo de redemocratização, passava pelo momento histórico de abertura política, que foi lenta e gradual. Em 1978, Fernando Morais, autor de *Olga* (1985), foi eleito deputado estadual pelo MDB, em 1982 reeleito pelo PMDB, e em 1986 não conseguiu se eleger deputado federal. Na apresentação do livro *Olga* (1985), Morais revela que sempre cultivou o desejo de escrever sobre Olga Benário Prestes, uma história que o fascinava e atormentava desde a adolescência, “[...] projeto que guardei com avareza durante os anos negros do terrorismo de estado no Brasil, quando seria inimaginável que uma história como esta passasse incólume pela censura” (Morais, 1985, p. 12).

A década de 1980, no Brasil, foi marcada por hiperinflação, iniciada com taxa anual de 110% e em 1989 chegou a 1.782,9% de acordo com Índice Geral de Preços divulgado pela Fundação Getúlio Vargas (IGP/FGV). Uma sequência de planos econômicos foi aplicada em busca da estabilização do processo hiperinflacionário: em 1986 os Planos Cruzado I e II, lançados pelo presidente José Sarney; na sequência vieram o Plano Bresser, o Plano Verão e os Planos Collor I e II, além da Unidade Real de Valor (URV) até o Plano Real. Criado pela equipe econômica chefiada pelo então ministro da Fazenda, Fernando Henrique Cardoso, e implementado por medida provisória em 30 de junho de 1994 pelo então presidente Itamar Franco, o plano tinha como objetivo principal estabilizar a moeda para controlar a inflação, que

corroía os salários. O Real completou 30 anos em 2024, e atualmente é a moeda em vigor no Brasil.

O livro-reportagem *Corações Sujos* foi publicado em 2000, período em que a economia brasileira operava em estabilidade e com altas taxas de ocupação de empregos. Em 2004, quando *Olga* chegou às telas dos cinemas brasileiros, o contexto político também pode ter influenciado na produção e recepção da obra audiovisual dirigida por Jayme Monjardim. Dois anos antes da estreia, em 2002, foi eleito no Brasil Luiz Inácio Lula da Silva, do Partido dos Trabalhadores, sendo reeleito em 2006. As duas vitórias vieram depois de três tentativas: em 1989, quando Lula concorreu pela primeira vez à presidência da República, perdendo no segundo turno para Fernando Collor de Mello; foi candidato a presidente por outras duas vezes, em 1994 e em 1998, perdendo ambas as eleições no primeiro turno para Fernando Henrique Cardoso. Em 2012, o filme homônimo ao livro de Moraes, *Corações Sujos* entrou em cartaz em 35 salas de exibição e em 16 cidades brasileiras. Aquele foi o ano em que Dilma Rousseff venceu a eleição para a presidência da República, com o desafio de suceder a Luiz Inácio Lula da Silva, que deixou a Presidência com 57% de aprovação popular após oito anos no poder.

Já o ano de 2024, período de conclusão da presente pesquisa doutoral, vai ficar marcado na história dos roteiristas brasileiros com a vitória do filme *Ainda Estou Aqui* (2024), no *Festival Internacional de Cinema de Veneza 2024*, na categoria de Melhor Roteiro. O filme *Ainda Estou Aqui* (2024), dirigido por Walter Salles e roteiro de Murilo Hauser e Heitor Lorega, é baseado no livro homônimo *Ainda Estou Aqui* (2015), de Marcelo Rubens Paiva e conta a história de Eunice Paiva, que passou décadas buscando a verdade sobre o desaparecimento do marido durante a ditadura militar. O engenheiro civil e ex-deputado federal Rubens Paiva (1929-1971) foi preso em 1971, torturado e morto por militares. Em 1996, após 25 anos de luta, Eunice conseguiu que o Estado brasileiro emitisse oficialmente o atestado de óbito de Rubens Paiva. O longa-metragem de Walter Salles, portanto, assim como as obras cinematográficas ancoradas nos livros de Fernando Moraes que integram o *corpus* de análise deste estudo, também ilustra a força artística e comercial das adaptações de narrativas históricas de não-ficção.

Ao receber o prêmio 81º Festival de Veneza, Murilo Hauser o dedicou à Eunice Paiva (1932-2018) e a todos os Paivas, “que nos deixaram entrar em suas vidas e casa e nos deixaram contar essa história. Não é só a história de uma família, mas do Brasil”; e “Viva o cinema brasileiro!”, completou Lorega (Vilela, 2024). O Festival, oficialmente conhecido como *Mostra Internazionale d’Arte Cinematografica di Venezia*, é um dos eventos de cinema mais prestigiados do mundo, ao lado de *Cannes* e *Berlim*. As atrizes Fernanda Torres e Fernanda

Montenegro interpretam Eunice em diferentes idades. O filme foi aplaudido de pé pelo público durante dez minutos e o diretor Walter Salles foi preciso ao discursar sobre a importância do prêmio para o cinema brasileiro:

O prêmio de Melhor Roteiro abraça todo um filme, porque um roteiro é a sua argamassa. Nele, o Festival reconhece o trabalho destes roteiristas tão talentosos que são Murilo Hauser e Heitor Lorega, o livro incrível de Marcelo Rubens Paiva, a história de Eunice, Rubens e de seus filhos, e o nosso desejo de contá-la no cinema. É, portanto, um prêmio de uma grande importância simbólica, diz Walter Salles, ao celebrar a vitória (Site G1, 2024).

O Brasil não ganhava um troféu na seleção oficial no festival italiano desde 1981, quando foi premiado por *Eles não usam Black-tie* (1981), de Leon Hirszman, uma adaptação da peça *Eles não usam black-tie* (1958), de Gianfrancesco Guarnieri, e que também tinha no elenco do filme a atriz Fernanda Montenegro. Como argumenta Hutcheon (2011, p. 205), as adaptações são interpretações intencionais para diferentes contextos históricos e culturais. Ganhar um prêmio em Veneza é uma aspiração do cinema nacional, desde as primeiras edições do Festival na década de 1950. O *Cine Repórter*, semanário cinematográfico (figura 3), de 1 de setembro de 1956, traz numa das manchetes informações sobre o festival: *Iniciado o 7.o Festival Cinematográfico de Veneza, Seleccionados pelo Comitê do Festival, 14 filmes de 9 Países - O Brasil não será representado por nenhuma produção mas envia uma delegação*. No destaque, a manchete na Figura 3 e as primeiras páginas de 1955 e 1956, nas figuras 4 e 5.

Figura 3 - Detalhe de uma das manchetes do semanário cinematográfico *Cine Repórter*



Fonte: Biblioteca Nacional.

Figuras 4 e 5 - Capas do semanário cinematográfico *Cine Repórter* de 1955 e 1956

[illegible]

Fonte: Biblioteca Nacional.

Em suma, no contexto da presente pesquisa, embora o estudo das adaptações frequentemente assuma que os textos-fontes são literários, as adaptações também podem ser fontes sub-literárias ou para-literárias. “Filmes históricos como *Reds*¹¹ adaptam textos históricos. Filmes biográficos adaptam textos biográficos sobre figuras históricas famosas. Alguns filmes, como *O Homem Errado*¹², de Hitchcock, adaptam reportagens de jornal” (Stam, 2006, p. 49). Como conclusão, faz-se impossível resistir à definição de Stam (2006) para a adaptação: “Em termos não-linguísticos, numa linguagem mais Deleuziana, as adaptações redistribuem energias, provocam fluxos e deslocamentos; a energia linguística do texto literário se transforma em energia áudio-visual-cinética-performática da adaptação” (Stam, 2006, p. 50). Abre-se caminho, assim, para o estudo das características do jornalismo que pautaram as análises das marcas da não-ficção presentes nas adaptações cinematográficas dos livros-reportagem *Olga* (1985) e *Corações Sujos* (2000).

¹¹ *Reds* (1981) é um drama histórico baseado na vida e carreira de John Reed, um jornalista norte-americano que viajou para a Rússia para escrever uma crônica da revolução. Com base em suas observações em primeira mão, Reed escreveu *Dez Dias Que Abalaram o Mundo*, um relato de 1919 sobre os detalhes e acontecimentos da revolução, que ocorreu dois anos antes.

¹² *O Homem Errado* [*The Wrong Man*], de 1956, de Alfred Hitchcock, conta a história do músico Manny Balestrero (Henry Fonda), confundido com um assaltante de lojas na região onde morava. Identificado pelas vítimas como sendo o bandido, foi preso e julgado.

3 MARCAS SIMBÓLICAS E DIMENSÕES CONSTITUTIVAS DA NÃO-FICÇÃO: JORNALISMO E HISTÓRIA

Apólogo dos dois escudos

Conhecem o apólogo do escudo de ouro e de prata?
Eu lho conto.

No tempo da cavalaria andante, dois cavaleiros armados
de ponto em branco (= com cuidado, com esmero, completamente),
tendo vindo de partes opostas, encontraram-se numa encruzilhada
em cujo vértice se via erecta uma estátua da Vitória,
a qual empunhava numa das mãos uma lança,
enquanto a outra segurava um escudo.
Como tivessem estacado, cada um de seu lado,
exclamaram ao mesmo tempo:
-Que rico escudo de ouro!
-Que rico escudo de prata!
-Como de prata? Não vê que é de ouro?
-Como de ouro? Não vê que é de prata?
-O cavaleiro é cego.
-O cavaleiro é que não tem olhos.

Palavra puxa palavra, ei-los que arremetem um contra o outro,
em combate singular, até caírem gravemente feridos.
Nisto passa um dervis, que depois de os pensar com toda a caridade,
inquire deles o motivo da contenda.
-É que o cavaleiro afirma que aquele escudo é de ouro.
-É que o cavaleiro afirma que aquele escudo é de prata.
-Pois, meus irmãos, observou o daroês,
ambos tendes razão e nenhum a tendes.

Todo esse sangue se teria poupado, se cada um de vós se tivesse
dado ao incômodo de passar um momento ao lado oposto.
De ora em diante nunca mais entreis em pendência sem
haverdes considerado todas as faces da questão.

José Júlio da Silva Ramos
(Fiorin, 2006, p. 17)

O saber dos cavaleiros era ao mesmo tempo certo e equivocado, ou seja, parcial, “[...] ambos tendes razão e nenhum a tendes” (Ramos *apud* Fiorin, 2006, p. 17). Fiorin (2006) usa o *Apólogo dos dois escudos* para explicar o percurso gerativo de sentido, e como cada sujeito se coloca para observar, apreender, estudar e analisar um objeto a partir de uma perspectiva. Uma terceira pessoa é incluída na história para mostrar aos cavaleiros o desconhecimento em relação ao objeto, e como eles conheciam apenas um aspecto. Na manifestação individual, o sujeito defende seu ponto de vista, sustenta-o e, ao mesmo tempo, nega o saber do outro. “Num nível mais abstrato, temos uma oposição semântica: /parcialidade/versus/totalidade/” (Fiorin, 2006, p. 19). O texto aponta para a necessidade de analisar a questão por mais de uma perspectiva. E esse é um dos princípios da deontologia jornalística, uma das dimensões constituintes deste campo social. O Código de Ética dos Jornalistas Brasileiros (FENAJ, 2014), no terceiro

capítulo, que trata sobre a responsabilidade profissional do jornalista, no art. 12, inciso primeiro, diz que o jornalista deve ouvir sempre, antes da divulgação dos fatos, o maior número de pessoas e instituições envolvidas na cobertura jornalística.

Eduardo Meditsch (2011, p. 10) questiona “o que é jornalismo” e ao mesmo tempo propõe unir a prática profissional à teoria científica, para evitar ações que buscam descredibilizar a profissão e deslegitimar a ciência. Como ponto de partida para o resgate das teorias do Jornalismo, Meditsch (2011) apresenta os fundamentos epistemológicos elaborados por Otto Groth, considerado um dos pioneiros no campo dos fundamentos teóricos do jornalismo na Alemanha, na passagem do século XIX para o século XX, e o teórico mais importante da chamada “ciência periodística” (“*die Wissenschaft der Zeitungen*”, em alemão). O primeiro trabalho de Groth - “*O Jornal*” (*Die Zeitung*) - é uma enciclopédia de quatro volumes publicada nos anos 1920 e 1930. Groth também escreveu *O poder cultural desconhecido: fundamento da ciência dos jornais* (*Die unerkannte Kulturmacht*), publicado após a sua morte, em 1965, e traduzido no Brasil pela Editora Vozes em 2011. publicado após sua morte, em 1965. Otto Groth forneceu “um sistema de leis próprias”, que balizam e configuram o jornalismo: a *periodicidade*, a *atualidade*, a *universalidade*, e a *difusão coletiva* (ou publicidade), princípios que regem e regulam o processo jornalístico.

Para Meditsch (2011), é preciso compreender o que é a “essência” do Jornalismo para entender o ambiente cultural e tecnológico em constantes mudanças. “Para reinventar o jornalismo é preciso entender sobre que bases foi originalmente inventado” (Meditsch, 2011, p. 23). No Brasil, são considerados pioneiros em afirmar a necessidade epistemológica de uma Teoria do Jornalismo os acadêmicos Luiz Beltrão, responsável pelo clássico ensaio *Iniciação à Filosofia do Jornalismo* (1960), e Adelmo Genro Filho autor de *O segredo da pirâmide: para uma teoria marxista do jornalismo* (1987), entre outros. Os dois brasileiros, assim como o alemão Otto Groth, considerando seus respectivos contextos, foram defensores de uma organização profissional para o desenvolvimento do jornalismo - uma tarefa nada fácil para os pioneiros. De acordo com Groth (2011, p. 30), “[...] a *ciência dos jornais* também teve que conquistar passo a passo um espaço entre as ciências e carrega até hoje marcas nítidas da luta pelo seu reconhecimento”. Complementarmente, o teórico afirma que, se desejável for “[...] uma ciência cultural própria dos jornais e revistas”, tem-se que buscar a uniformidade interna específica, sentido, estrutura, características e método próprio para então formular os problemas e conceitos da ciência periodística (Groth, 2011, p. 35).

Em um salto para a contemporaneidade, considerando as características históricas do jornalismo e suas respectivas dimensões constitutivas, que serão esmiuçadas mais à frente,

mostra-se factível reconhecer que o jornalismo influencia e tensiona, mas não determina a direção do pensar e agir das diferentes camadas da sociedade, sobretudo quando a imprensa periódica assume o papel de difundir temas de interesse coletivo. Mas isso não significa impor, nem mesmo dar ordens e designar como as pessoas são obrigadas a pensar e agir. A escolha dos valores precisa permanecer livre e individual. Independentemente de sua materialização expressiva, ou seja, o jornal impresso, o rádio, a televisão, a revista, o livro-reportagem ou a produção multimídia, a essência do jornalismo permanece a mesma dentro dos princípios, normas, regras de produção e aspectos duradouros de periodicidade, atualidade, universalidade e publicização (difusão coletiva). O jornalismo produz e fornece bens imateriais, por isso não se pode ignorar seus pressupostos ideológicos e dogmáticos à luz de qualquer análise. Para Groth (2011, p. 51), “[...] a informação pode e deve servir à sociedade, aos indivíduos bem como às suas coletividades, para inúmeros fins de preservação e promoção, elevação e ampliação, que então dão à mediação do jornalismo o seu valor”.

Nesse cenário, o objetivo deste capítulo é apresentar os fundamentos teóricos - características e dimensões constitutivas - do jornalismo como forma de subsidiar as análises empíricas da transposição de livros-reportagem para o cinema de ficção, foco da tese. Passa-se, assim, pelo universo da não-ficção e de suas respectivas marcas simbólicas, numa relação que se estabelece a partir da narração jornalística, mas também pelas representações próprias da História. Debruça-se, a princípio, sobre as características históricas que conformam os princípios constitutivos do jornalismo.

3.1 Características históricas do jornalismo

Até a segunda metade do século XIX, a decisão livre sobre o conteúdo intelectual em circulação periódica se encontrava, sobretudo, nas mãos dos impressores. Com o avanço do jornalismo, a profissão, por vezes delimitada pelos editores, teve que lutar pela sua liberdade intelectual. “Todo o jornalismo é agir individual e social e por isso está sujeito às normas do agir individual e social. Influencia a mentalidade pública e a configuração dos sistemas sociais e culturais” (Groth, 2011, p. 57). Complementar o autor:

Quem, portanto, quiser conceber um manual de ensino do jornalismo puramente ‘técnico’, quem quiser ensinar a produzir um jornal altamente atual e universal, destinado a círculos amplos, tecnicamente aperfeiçoado e conduzido puramente do ponto de vista econômico, envolver-se-ia rapidamente em um novo indestrinchável de contradições e antagonismos com relação a outros valores, seja os dos jornalistas ou dos leitores, seja os do

Estado ou da sociedade. A doutrina técnica do jornalismo só pode ser construída por meio da inserção e utilização de decisões morais que as ciências normativas já tomaram anteriormente (Groth, 2011, p. 57).

Sem a filosofia do agir jornalístico, sem os princípios ético-deontológicos, sem as normativas da profissão e os princípios ético-morais do jornalista, a técnica jornalística até é realizável, mas é imprescindível perseguir, buscar e efetivamente executar o trabalho tendo como base de sustentação as normas e os códigos profissionais, os fundamentos e técnicas para um agir produtivo, sem colocar em risco a informação, a vida e o caráter das pessoas envolvidas numa cobertura, notícia ou informação. A ética da imprensa deve ser entendida como o ensinamento das normas morais ao qual o agir produtivo deve submeter-se. Tais normas, por seu turno, são inscritas historicamente nas características que demarcam a especificidade deste campo. Passa-se agora às características do jornalismo segundo Otto Groth (2011).

3.1.1 Periodicidade

A periodicidade é uma característica formal de regresso temporal, a qualidade de um objeto duradouro de retorno. De acordo com Groth (2011, p. 144), “[...] ao investigar a essência do objeto da Ciência dos Jornais, nós nos deparamos primeiro com a periodicidade como característica manifesta, e portanto, imediatamente saliente e incondicionalmente evidente”. A atividade jornalística, que fornece notícias de forma regular e contínua, começa a partir de uma informação, de uma ideia definida por Groth (2011) como “realidade imaterial”, que captura o jornalista, futuro autor da notícia. O jornalista, ou a equipe designada, persegue a natureza e a concretude da informação, para que ela ganhe forma por meio da produção intelectual, ao mesmo tempo em que é preparada tecnicamente para a publicação. Essa ação constante, dividida em funções, que obedece a regras e instruções dos editores, que apresenta estilos e espaços próprios, entre outras características, forma o conjunto da obra que garante a periodicidade. “Todo jornal tem que ter a ‘qualidade’ de retornar periodicamente. Esta qualidade foi denominada de periodicidade. A periodicidade pertence à natureza de qualquer jornal como tal” (Groth, 2011, p. 150). Assim, o conteúdo da obra jornalística, composto pela “realidade imaterial”, se manifesta com temas, assuntos, abordagens, tópicos, argumentos e conteúdos constantemente diferentes, mas com a mesma dimensão expressiva, ou seja, no mesmo formato do jornal.

A periodicidade jornalística também está ligada aos movimentos de vida de uma sociedade, dos ritmos, dos costumes, dos setores e das profissões. “Os jornais dos séculos XVII

e XVIII não podiam e também não precisavam ser publicados em uma determinada hora exata. O ritmo daquele tempo ainda não era regulado segundo horas e minutos” (Groth, 2011, p. 159), ao contrário da sociedade moderna, aglomerada em grandes cidades, que aprendeu a viver regida pelo relógio, assim como o jornal foi obrigado a seguir a pontualidade, muito embora os veículos de comunicação tenham a liberdade de antecipar ou retardar a publicação quando acontecimentos excepcionais àqueles que fogem do cotidiano de uma sociedade são classificados como notícia. O ataque às Torres Gêmeas do *World Trade Center*, em Nova Iorque (EUA), é exemplo de um acontecimento histórico que alterou a rotina das redações no mundo. Na manhã do dia 11 de setembro de 2001, enquanto as tevês noticiavam e mostravam uma das torres em chamas ao ser atingida por um avião, com imagens ao vivo da emissora americana CNN, num intervalo de dezessete minutos do primeiro ataque, as pessoas que estavam em frente às televisões assistiram, ao vivo, outro avião colidir contra a segunda torre. Ao passo em que o mundo tentava entender o que estava a ocorrer, os prédios desabaram. A tragédia mudou a estrutura temporal dos veículos, emissoras de televisão e rádios derrubaram as programações do dia, uma terça-feira, e dos dias posteriores, para dar ênfase à cobertura jornalística, assim como os jornais impressos, relembando e atualizando as informações.

Depois da morte da Princesa Diana, em 1997, o ataque às Torres Gêmeas e ao Pentágono, em 2001, foi o assunto mais noticiado no mundo nos dias e meses subsequentes, mudando completamente a rotina dos jornais, inclusive os classificados como locais. Isso porque o atentado desencadeou novos acontecimentos. Os Estados Unidos decretaram “*Guerra ao Terror*”, usaram os ataques como justificativa do Presidente George W. Bush para iniciar a guerra contra os países do Oriente Médio, assunto que também predominou na mídia mundial. Chomsky (2014) e Dorneles (2002) analisam a cobertura, respectivamente, da imprensa mundial e brasileira em relação aos ataques e à subsequente guerra declarada pelos Estados Unidos contra a organização liderada por Osama Bin Laden. Na visão dos autores, a mídia mundial ajudou a propagar a intolerância e o discurso de ódio norte-americano contra muçulmanos e árabes. O comportamento da mídia na cobertura da guerra contra a Al-Qaeda é questionado por Chomsky (2014) e Dorneles (2002), pois, no ponto de vista dos autores, a imprensa internacional e a brasileira foram motivadas pela comoção estadunidense, assumindo, por assim dizer, discursos parciais e contrários às dimensões pragmática e ético-deontológica (Silva, 2022, 2023) - ou institucional (Vos, 2019) - do jornalismo. Estas, estão ligadas às ideias de credibilidade da instância jornalística baseada na possibilidade de rastreabilidade da origem da notícia e na confiabilidade do meio de comunicação que veiculou a informação noticiosa. Ou seja, na corresponsabilidade em que todos os envolvidos na produção e divulgação de

notícias - jornalistas, editores, fontes e público - compartilham a responsabilidade pela ética e veracidade ética das informações.

A liberdade do movimento periódico de atualizar, apresentar novas informações e personagens, além de relembrar acontecimentos marcantes, não deve interferir na capacidade de questionar, investigar, confirmar e afrontar informações que chegam prontas das agências de notícias internacionais. Por mais perplexos que sejam as notícias e os atos praticados pelo ser humano, o jornalismo, em termos institucionais e deontológicos, não deve se curvar silenciosamente aos jogos de poder e defender apenas um lado da história. Como parte de um campo profissional socialmente legitimado (Charaudeau, 2006), o compromisso é com a veracidade por trás das ocorrências, para que o jornalismo não seja levado pela correnteza que reproduz os interesses do lado mais forte política ou economicamente. A liberdade do movimento periódico precisa ser usada para pensar, preservar e concretizar a universalidade, ou seja, o conteúdo e a atualidade do jornal. O jornalista tem uma forma própria de pensar, de ver, de viver e de trabalhar, até porque a atividade jornalística todo dia se interrompe e todo dia precisa começar de novo, e a periodicidade torna possível informar o público continuamente, mantendo o relacionamento constante e duradouro que se renova a cada visita ao noticiário verbal e/ou audiovisual. “A repetição é a forma adequada para reter o que desaparece, fortalecer o fraco, transformar indiferença e desconfiança em participação e certeza” (Groth, 2011, p. 166).

Embora o livro-reportagem, em princípio, não estabeleça uma produção regular no tempo, o termo periodicidade, segundo Lima (1995), também pode ser aplicado a essa instância, pois ele prolonga o ciclo de existência dos acontecimentos, a partir de temas conhecidos pelo público. Muitas vezes oriundos de temas veiculados inicialmente pela imprensa cotidiana, o livro “[...] resgata fatos do passado evitando que caiam no esquecimento. O vazio de tempo, entre o presente e o passado histórico, que supõe um distanciamento mais prolongado do atual, é coberto pelo livro-reportagem” (Lima, 1995, p. 41) exercendo um papel importante de recuperação e de reatualização.

Entre os exemplos de recuperação histórica utilizados por Lima (1995) em sua análise de livros-reportagem está a mais alta condecoração oferecida pelo chefe de Estado brasileiro a cidadãos estrangeiros. Lima (1995) se refere ao fato de o presidente Jânio Quadros ter condecorado Ernesto Che Guevara, ex-comandante da Guerrilha de *Sierra Maestra* e na época Ministro da Indústria de Cuba, com a Ordem Grã-Cruz do Cruzeiro do Sul, no dia 19 de agosto de 1961. A atitude reverberou negativamente contra o presidente Jânio Quadros, que recebeu inúmeras críticas dos jornais brasileiros. O tema foi recuperado em livros-reportagem como A

Ilha (1976), de Fernando Morais, e *Cuba de Fidel, viagem à ilha proibida* (1978), de Ignácio de Loyola Brandão, levando a imprensa brasileira a produzir matérias relembrando o fato histórico ocorrido mais de 15 anos antes.

3.1.2 Universalidade

A universalidade, como característica do jornalismo sistematizada por Groth (2011), está essencialmente ligada à amplitude do conteúdo. O teórico alemão recorre a Martin Buber (2001) para explicar que os periódicos se baseiam na questão filosófica do “eu e o mundo”, segundo a qual o ser humano é levado a tomar posições em relação a este mundo, assim como precisa estar ligado a ele “[...] para obter conhecimento rápido e confiável contínuo e ininterruptamente” (Groth, 2011, p. 171). Em termos históricos, a imprensa alcançou desenvolvimento expressivo ao longo dos séculos, no início começando pelas camadas sociais mais abastadas, até se popularizar em camadas mais amplas. “Com o crescimento e fortalecimento da burguesia, os jornais e revistas também se expandiram, conquistaram constância e frequência, velocidade e precisão de retransmissão” (Groth, 2011, p. 171), tornando-se a ferramenta da sociedade moderna para informar os indivíduos sobre os seus mundos, sobre o ser e o acontecer natural, social e cultural.

No raciocínio do teórico alemão, faz parte da natureza humana buscar não só os fatos, mas também opiniões, representações, ideias e valores de outras pessoas, tanto dos indivíduos quanto do coletivo. O jornalismo configura-se, então, como uma ferramenta feita para o público e que tem como essência informar e apresentar argumentos sobre o mundo diante do indivíduo, mundo este que não é uniforme. Segundo Groth (2011), os critérios para apresentar as diversidades podem ser divididos em *peçoal*, *substancial* (de conteúdo), *espacial* e *temporal*. Cada indivíduo tem o seu próprio mundo diante de si (critério *peçoal*), ou seja, o *conteúdo* abrange as personalidades dos indivíduos; o critério *espacial* resulta na distância do núcleo individual em relação ao mundo; já o critério *temporal* trata da atitude em relação ao passado, ao presente e ao futuro - em suma, assim constrói-se a ideia de universalidade.

Embora a universalidade possa remeter à ideia de abrangência total dos acontecimentos, o que não é possível, pois cada jornal é localizado e possui limitações intrínsecas, o conceito no jornalismo está ligado às características de seu modo de produção, nas quais os acontecimentos que provocam atenção, interesse, participação, que exigem explicação, que mobilizam uma coletividade, que são situações diversas ao cotidiano, a natureza, o cultural, o social, a novidade e o extraordinário, são objetos de mediação, independentemente da

localidade e da abrangência do veículo. A informação mediada pelo jornalismo só acontece, existe e se materializa em forma de publicação se do outro lado tiver o interesse dos sujeitos enquanto coletividade. “O interesse é a recíproca pertença entre o homem e o mundo, entre consciência e fatos, entre o homem e as coisas que ele aborda ou os fatos que ele pretende conhecer” (Gomes, 2009, p. 20).

Quando o assunto só interessa a uma única pessoa, ou pequeno grupo, e no qual o interesse se encerra num deles, e não é considerado conteúdo universal, não tem porquê de o jornalismo abrir espaço, embora ainda aconteça o uso questionável do jornalismo por interesses políticos, vaidade, poder econômico ou necessidade de propaganda. A universalidade remete a uma lógica objetiva, isto é, constitui o conteúdo extraído dos acontecimentos que envolvem a sociedade, a natureza e a cultura, que são compilados e apresentados ao público como dignos de interesse coletivo. Traduz-se em formatos que se difundem socialmente, levando-se em consideração que o conteúdo objetivo extraído e apresentado nos veículos precisa fazer sentido para as pessoas, por isso costuma “[...] pertencer aos mundos dos leitores, o que os ‘toca’ e ‘lhes diz respeito’ (Groth, 2011, p. 183).

A universalidade - e, por derivação, a pluralidade e a diversidade de perspectivas - são características que, em tese, diferem o jornalismo das publicações institucionais, governamentais e políticas. Para Groth (2011, p. 184), um exemplo histórico dessa relação remete “[...] aos jornais de partido, que pensam poder ver tudo pelas lentes do partido e tem que excluir e negligenciar tudo o que não pode ser visto com elas”. Como a tarefa do jornalismo é informar, as contradições, as dissonâncias, as oscilações e as diferentes opiniões estarão presentes: “[...] a matéria universal do jornal é como tal plural e cheia de contradições. Por isso, ela é sempre só um *produto semiacabado* para o leitor” (Groth, 2011, p. 185).

Dentro da tarefa de informar, todavia, a universalidade do jornalismo tem limites, principalmente no que diz respeito à privacidade e à vida íntima de qualquer pessoa, mas que ainda atrai jornalistas de editorias específicas e que se infiltram na esfera privada para descobrir assuntos íntimos para abastecer a demanda deste tipo de temática. Um exemplo clássico são os *paparazzi* que perseguem celebridades e figuras públicas para obter imagens inéditas, que são vendidas a determinados jornais que se prestam a atender ao público que consome este tipo de conteúdo, o que não raramente constitui uma infração das regras morais, uma dissonância segundo a dimensão ético-deontológica do jornalismo. Não por acaso, a morte da princesa Diana, em 1997, está ligada diretamente à tentativa de fuga dos *paparazzi*.

Groth (2011) chama a atenção para o fator histórico e sua relação com a ideia de universalidade. Para compreender a universalidade de um periódico, os teóricos e historiadores

do jornalismo devem ter claro que cada época carrega em si sua própria noção de “universal”. Conhecimentos, ideias, necessidades, ambições, tradições, costumes e direitos, no início do século passado, quando a economia estava ligada a um mercado local e a produção era regulada de forma tradicional-corporativa, eram bem diferentes em relação à abrangência de conteúdos comparados à contemporaneidade.

Ainda para explicar porque, do ponto de vista histórico, o jornal é tido como um *produto semiacabado*, Groth (2011) argumenta que ao longo dos anos a prática de noticiar se moldou, assumindo funções até tomar as características conhecidas na contemporaneidade. No início, o jornal obedecia às necessidades imediatas trazidas pelo público, mas o desenvolvimento sociocultural permanece em constante movimento, mudando as prioridades e os interesses dos leitores. Por isso, “[...] a universalidade do jornal real só pode ser sempre a universalidade de um determinado tempo em um determinado lugar” (Groth, 2011, p. 197), novas necessidades exigem novas atitudes no campo jornalístico.

A universalidade, portanto, responde a modelos hegemônicos daquilo que significa “ser universal” num tempo-espço. Nesse horizonte, retomando a relação dialógica “eu e o mundo”, apontada por Groth (2011) como um dos domínios da universalidade, ressalta-se que o Brasil recebeu historicamente forte influência do *modus operandi* hegemônico norte-americano na forma de produzir e de divulgar notícias no desenvolvimento de suas atividades jornalísticas desde as primeiras décadas do século XX - a começar pelo vasto conteúdo fornecido pelas agências norte-americanas de notícias, como a *Associated Press*. Conforme adverte Traquina (2005), as agências de notícias foram os principais defensores de um novo modelo de imprensa com a proposta de “[...] mudança de um jornalismo de opinião para um jornalismo de informação” (Traquina, 2005, p. 51). A técnica de entrevista passou a ser utilizada pelos jornais e a busca por múltiplas fontes com a finalidade de apresentar diferentes pontos de vista também foi introduzida - ainda que não raramente no interior de uma ideia instrumentalizada de “universalidade”.

No final do século XIX e início do XX, o jornalismo de base estadunidense passou a usar o depoimento de testemunhas que presenciavam os fatos (as “testemunhas oculares”) e a adotar o modelo de jornalismo investigativo, além de propor mudanças no formato das notícias, buscando apresentar os fatos baseados na noção de objetividade - uma nova forma de mediação da relação “eu e o mundo”. Traquina (2005) explica que conforme as notícias passaram a ser tratadas como um “produto à venda”, tornaram-se crescentemente estandardizadas. Um exemplo significativo no contexto brasileiro desta estandardização remete à decisão tomada pela Rede Globo, nos anos 1970, de contratar uma fonoaudióloga para o *Jornal Nacional* com

a missão de “[...] uniformizar a fala de repórteres e locutores espalhados pelo país, amenizando os sotaques regionais” (Mémoria Globo, 2021). No trabalho de escolha de um padrão, a fonoaudióloga Glória Beuttenmüller tomou como base que a “[...] pronúncia-padrão do português falado no Brasil seria a do Rio de Janeiro, com algumas restrições. Os ‘esses’, por exemplo, não poderiam ser muito sibilantes e os ‘erres’ não poderiam ser muito arranhados” (Mémoria Globo, 2021) - isto é, ao se sobrepor às alteridades e diversidades regionais do país, constituiu-se uma instrumentalização da ideia de universalidade no jornalismo nacional.

Outras demandas e barreiras apareceram junto com o desenvolvimento da imprensa, como tentativas de impedir publicações por interesses de grandes corporações e do Estado. Não por acaso, de acordo com Groth (2011, p. 206), “[...] a história da imprensa em cada época e de cada povo não é só uma história do que foi publicado, mas também do que foi excluído”. Os diferentes cenários históricos, portanto, influenciam a mediação jornalística na relação “eu e o mundo”. A ideia de universalidade, porém, permanece como uma das características fundantes do jornalismo como instância mediadora da realidade social.

3.1.3 Atualidade

A atualidade configura-se como outra característica fundante do jornalismo. O ser humano, conforme argumenta Groth (2011), quer compreender as coisas, os fatos no hoje, no presente, na atualidade. O teórico alemão cita seu conterrâneo Arthur Schopenhauer quando diz que “só o presente é verdadeiro e real, ele é o tempo cumprido de fato e nossa existência encontra-se exclusivamente nele”. Nesse cenário, aporta-se na busca incessante pelo imediatismo, “o aqui, e agora”, “neste momento”, “neste instante”, tão propagado pelos veículos que tem a seu favor, com as subseqüentes evoluções tecnológicas, a instantaneidade do rádio, da televisão e da internet que proporcionam a transmissão ao vivo. Como o tempo não pára, contudo, o que o jornalismo consegue mediar, em grande medida, é o passado recente, ou seja, significa que quando as notícias se referem ao período como “atual”, promovem uma relação interpretativa do presente.

O “novo” e o “atual” possuem significados importantes para o público e para os veículos, aguçam os interesses de quem escreve e de quem lê, “[...] por isso, o âmago do conteúdo do jornal é o atual-novo, ele é o mais valioso para o jornal. Mas ainda que o jornal acentue a novidade na atualidade, ele não traz aos seus eleitores só coisas novas” (Groth, 2011, p. 224), apresenta também a repetição para confirmar o que já foi noticiado, com novas informações, versões e contextos para aumentar a sensação de novidade.

Para Groth (2011), o ser humano precisa urgente e permanentemente da informação sobre o presente, o que explica porque determinadas coberturas jornalísticas causam impacto, deslumbramento no momento da publicação, mas com o passar do tempo perdem a relevância e o efeito da época. O que ajuda a explicar, por exemplo, porque alguns livros que utilizam matérias publicadas em jornais não alcançam o mesmo sucesso que tiveram no periódico. “Por causa do intervalo de tempo, falta o toque direto da nossa consciência, que parte do presente, do atual, falta a aura de sensação que rodeia o que é consciente atualmente” (Groth, 2011, p. 231).

Em contrapartida, Lima (1995) defende que a noção de “atualidade” também se configura uma característica fundante dos livros-reportagem - um dos focos de investigação desta tese. Neste âmbito, a obra “[...] seleciona temas atuais, dotados de maior perenidade no tempo, e cujos desdobramentos finais ainda não são conhecidos” (Lima, 1995, p. 48), permitindo a imersão do leitor que terá acesso a dados e informações que não foram divulgados pela imprensa na época. Para efeitos ilustrativos, o livro *Olga* (1985) foi lançado no período em que o Brasil estava saindo da ditadura, a sociedade vivia as consequências do regime militar, por isso a história da revolucionária só pode vir à tona, com todos os detalhes, no início da redemocratização brasileira. Foi relançado em 1994 e em 2005 pela Companhia das Letras, neste último caso, um ano depois da estreia nos cinemas do filme homônimo dirigido por Jayme Monjardim, mantendo e restabelecendo a atualidade do assunto.

Embora constitua uma característica fundamental, a “atualidade” também implica em dilemas para o jornalismo. Na ânsia do furo de reportagem, de noticiar o novo antes dos demais concorrentes, o jornalismo corre o risco de cometer equívocos e causar danos. O receio de ser ultrapassado, de uma notícia ser suplantada por uma mais nova por outro veículo, move jornalistas e editores que são capazes de mudar a estrutura dos jornais com a chegada de notícias mais atuais. Na história, inúmeros jornais impressos arriscaram gastos extras com a parada das rotativas do parque gráfico para moldar novas chapas de impressão e produzir uma edição diferente da anterior. Tal sacrifício, porém, não era feito apenas por conta da concorrência, mas também pela própria credibilidade do veículo que a todo tempo é tensionada pela atualidade. “O risco de não ser mais atual, do ser ultrapassado impulsiona o jornal para o alvoroço, para a concorrência mais ríspida porque senão as suas notícias se desvalorizam imaterial e economicamente, tornar-se-iam maculatura” (Groth, 2011, p. 235).

Faz-se importante ressaltar que a noção de atualidade também depende de onde o leitor está inserido. Nas cidades metropolitanas, as notícias são atualizadas com rapidez e em maior volume do que nas pequenas cidades com predomínio de assuntos ligados, por exemplo, às

relações comunitárias. Ainda assim, o ritmo de vida acelerou-se e a consciência do presente tem-se contraído. Por isso, Groth (2011), cuja obra foi redigida na passagem dos séculos XIX e XX, procura não associar a atualidade diretamente ao conceito de tempo, pois até o século XVIII os jornais demoravam semanas para chegar aos destinos, dependiam da logística dos navios, dos correios, entre outros fatores.

Mesmo com toda a evolução ocorrida a partir dos séculos XIX e XX, o jornalismo mantém uma característica que acompanha a atividade ao longo dos séculos: a manchete. A manchete, via de regra, traz o factual mais importante do momento, o principal destaque, tem o papel de prender a audiência, a atenção do leitor. A atualidade é a matéria-prima do jornalismo, é a força criativa que reativa o talento da organização, a iniciativa do editor, a perspicácia e a audácia dos jornalistas, e os mantém em movimento (Groth, 2011, p. 252). Ao mesmo tempo, os demais conteúdos que completam o jornal, também podem trazer temas atuais para atender a uma demanda da sociedade. Os espaços costumam ser preenchidos por conteúdos que não são considerados necessariamente factuais, mas contêm assuntos de interesse e necessidades das pessoas do presente, por isso atuais. Matérias que tratam de assuntos ligados à educação, à natureza, a viagens, ao teatro, à música, entre outros temas, podem ser apresentadas em editoriais ou reunidas em cadernos chamados “especiais”, publicados regularmente, pois despertam o interesse, por isso a universalidade dos assuntos. Considerando que a atualidade e a universalidade são preceitos que definem o jornalismo, Groth (2011, p. 245), numa metáfora biologicista, denomina a primeira como o coração do jornal e a segunda com a responsável por absorver e processar os nutrientes benéficos, nocivos e supérfluos de outros conteúdos vindo do universo, por consequência são as duas características vitais para a continuidade do jornalismo. Não obstante, na contextualização dos acontecimentos presentes, o passado é invocado e dá sentido histórico e útil para o presente.

3.1.4 Difusão coletiva (publicidade)

A quarta característica essencial do jornalismo apresentada por Otto Groth (2011) é a publicidade - ou difusão coletiva - com o significado de tornar-se um conteúdo acessível, aberto, a princípio, que todo indivíduo possa ter acesso, ou seja, as pessoas podem ouvir, ler e apreender.

A publicidade do jornal como sua característica essencial é, portanto, a acessibilidade a cada um e com isso a notoriedade de tudo aquilo que o jornal

traz, de tal forma que cada um possa tomar conhecimento, e que ninguém esteja excluído da recepção do conteúdo (Groth, 2011, p. 263).

A imprensa periódica, em especial a imprensa diária, é a portadora e defensora mais evidente e influente do princípio da publicização, isto é, de tornar públicas as informações privadas e as que denunciam práticas irregulares e/ou ilegais. Para o teórico alemão:

No conceito ‘opinião pública’ inserem-se três significados de ‘público’: ela é a opinião de um público, no sentido (social) subjetivo; ela é a opinião sobre o que é público, das coisas que dizem respeito ao público, no sentido (subjetivo/objetivo); e ela é o que é acessível e conhecido de maneira geral para cada um, visível, no sentido objetivo. Pode ver-se que os significados dos conceitos ‘publicidade’ e ‘esfera pública’ são variados e tem que prestar contas do sentido em que as duas palavras são usadas (Groth, 2011, p. 267).

Groth (2011) utiliza o termo “publicidade” no significado objetivo, na acepção de acessibilidade e como conhecimento geral (difusão coletiva). Por isso, quando são produzidas publicações dirigidas especificamente para um determinado grupo fechado e que só chegam para pessoas pré-definidas, estão mais próximas dos termos “circular” e/ou “memorando” e por isso não deveriam receber o nome de jornalismo. Groth (2011) defende que as publicações jornalísticas são públicas e podem ser acessadas por dezenas de pessoas. No caso tradicional do jornal impresso, foco original de suas reflexões, um único exemplar poderia ser lido por diversas pessoas, pelo assinante, pela família, pelos colaboradores e visitantes de uma empresa, na biblioteca, nas salas de leituras, nas recepções, disponível e acessível para uma quantidade indeterminada de pessoas.

Entretanto, assim como a universalidade não representa a ausência de limites, a publicidade também pode ser restrita por meio de dois “círculos concêntricos”, um interno e um externo, que delimitam a ideia de difusão coletiva no jornalismo. Num círculo interno de restrição, a publicidade não é ativa, “[...] porque as pessoas não precisam de uma mediação, não são receptivas ao jornal” (Groth, 2011, p. 277), como por exemplo comunidades tradicionais e povos originários isolados. Já num círculo externo de restrição, formado por pessoas que precisam da difusão coletiva do jornalismo, mas que não têm acesso, remete-se às camadas da sociedade que vivem em comunidades com índices de baixa escolarização e número expressivo de pessoas não letradas, o que ainda ocorre na contemporaneidade.

Conforme enfatiza Groth (2011, p. 284), historicamente, até a metade do século XIX, a Igreja Católica era contrária à imprensa diária, pois via perigos na “salvação dos crentes”. A Segunda Revolução Industrial e as mudanças socioculturais contribuíram para a expansão do

jornalismo, a começar pelos meios de transporte ferroviário, rodoviário e aeroviário, que proporcionaram o barateamento da locomoção e a expansão da distribuição dos jornais. Cidades predominantemente industriais, comerciais e desenvolvidas economicamente, passaram a contar com a presença maior da imprensa e com a difusão de conteúdo diversificado, diferente das regiões onde predominava a agropecuária tradicional, embora a difusão coletiva “[...] aspire constantemente ir além das barreiras reais” (Groth, 2011, p. 275).

Junto ao desenvolvimento econômico, todavia, existem os conflitos sociais e o entretenimento produzido com toques de sensacionalismo para as massas que passam a dominar os jornais com o propósito de aumentar a audiência. No caso brasileiro, a capacidade econômica e técnica, com a aquisição de equipamentos, a organização empresarial, a contratação de equipes de jornalistas experientes, entre outros pré-requisitos, proporciona aos grandes conglomerados de mídia, como no caso dos grupos Globo e Abril, atrair leitores de diferentes camadas sociais. Tal “difusão coletiva”, por conseguinte, não ocorreu livre de uma instrumentalização pela lógica mercantil desses grupos. Por exemplo, no caso do Jornal Nacional, principal produto jornalístico da Rede Globo, por mais que buscou-se em sua trajetória apresentar um panorama dos acontecimentos do Brasil e do Mundo, sempre concentrou-se nos fatos nacionais relacionadas aos eixos São Paulo/Rio de Janeiro/Brasília, depois ocorrências internacionais relacionadas aos Estados Unidos e Inglaterra (nos períodos de guerra, o foco se desloca para as áreas de conflitos), onde estão localizados os correspondentes, e por último, eventos extraordinários não raramente relacionados à criminalidade que acontecem nas demais regiões. A “difusão coletiva”, assim, tornou-se medida por interesses hegemônicos.

Nos termos da conceituação de Groth (2011), entre as críticas e questionamentos apresentados pelo teórico alemão em relação à expansão dos jornais na virada do século XIX para o século XX, estão fatores como o endereçamento das publicações a campos específicos e grupos restritivos. Questiona o autor: a escolha da publicidade se dará pela “latitude”, ou seja, atingir o maior número de pessoas e camadas sociais, ou a escolha será por conteúdo com “profundidade”, para abranger camadas sociais com nível intelectual mais avançado? Constituem, nesse contexto, escolhas que editores e jornalistas precisam fazer a cada dia e com cada notícia, questões que precisam ser definidas, “[...] como quais convicções políticas, quais interesses o jornal quer ou pode defender, e a decisão tem que ser mantida então por um tempo maior ou menor. Isso significa restringir regularmente a publicidade” (Groth, 2011, p. 297), sobretudo em tempos politicamente divididos.

Apresentadas as quatro características históricas da chamada “ciência periodística” sistematizada por Groth (2011) - a periodicidade, a universidade, a atualidade e a difusão coletiva -, passa-se agora às dimensões constitutivas da produção jornalística.

3.2 Dimensões constitutivas da produção jornalística

Os fatos transformados em conteúdos jornalísticos, transcodificados por profissionais do campo para que sejam publicizados por veículos de comunicação, seguem uma estrutura narrativa que contém regras, convenções e normas deontológicas e relações pragmáticas com a realidade fenomênica - o que Silva (2022, 2023) classifica como dimensões constitutivas da produção jornalística, divididas pelo autor em três: a dimensão estético-expressiva, a dimensão pragmática e a dimensão ético-deontológica. A dimensão estético-expressiva remete às características formais, compostas por padrões de aparência, *layout* e modos de apresentação do conteúdo jornalístico. Por seu turno, a dimensão pragmática está ligada à possibilidade de verificação do nível de exatidão dos conteúdos jornalísticos e à capacidade de averiguação das relações de plausibilidade e de corresponsabilidade entre a narração noticiosa e a concretude da realidade. Já a dimensão ético-deontológica (Silva, 2022, 2023) da produção jornalística - que também pode ser interpretada como dimensão “institucional” (Vos, 2019) - está ligada à ideia de credibilidade da instância jornalística baseada na fidedignidade da origem da notícia e na confiabilidade do meio de comunicação que veiculou a informação. Estabelece-se, assim, a relação entre autoria e autoridade simbólica jornalística.

Parte da eficácia da atividade jornalística como instância mediadora da realidade e sua respectiva credibilidade está relacionada com a própria relação que promove com as fontes de informação. Ressalta-se que tal eficácia não se institui num vazio, pois um padrão ou modelo narrativo hegemônico no jornalismo se difunde socialmente ao encontrar respaldo em padrões culturais mais abrangentes (Silva, 2013). Nesse contexto, os códigos ético-deontológicos contêm valores que regem e dão fundamento à profissão. Como não têm o poder das leis, “[...] os códigos só funcionam se os sujeitos cultivarem os valores ali expressos, concordarem e se engajarem numa proposta ética” (Christofoletti, 2008b, p. 80). Eles são importantes para a sociedade, pois sinalizam publicamente que o grupo profissional tem preocupações éticas, segue valores e tem maturidade para uma autorregulação deontológica. Um código de ética prevê que o jornalista é responsável e responde pela informação que divulga, exceto se o seu trabalho tenha sido alterado por terceiros. Em termos deontológicos, o jornalista constitui um profissional supostamente guiado pelo interesse público, que combate a corrupção, a

discriminação e as perseguições. Num vértice normativo, os códigos preveem que os jornalistas não podem usar o jornalismo para expor pessoas ameaçadas, exploradas ou sob risco de vida, para incitar a violência, intolerância, crime, assim como não publicar informações mórbidas, sensacionalistas ou desumanas.

Passa-se a seguir ao detalhamento das respectivas dimensões constitutivas da produção jornalística.

3.2.1 Dimensão Pragmática

No escopo da dimensão pragmática das notícias (Silva, 2022, 2023), localiza-se o princípio da corresponsabilidade, ou seja, o jornalismo assume a responsabilidade de apresentar fatos verossímeis, baseados nos métodos de apuração e checagem das informações, nos modelos de produção jornalística, no processo e nos critérios construídos pelo jornalismo para evitar erros, enganos e desinformação. O princípio da veracidade constituinte da dimensão pragmática remete a uma norma implícita que “[...] ganha a forma de compromisso entre o jornalismo e os consumidores da notícia, convertendo-se num princípio moral que afeta a atividade de produzir e de veicular notícias” (Gomes, 2009, p. 10). Em outras palavras, para ser considerada notícia é imprescindível que o enunciado, o conteúdo, os argumentos, as descrições e os relatos sobre a atualidade sigam o princípio da corresponsabilidade. Segundo Gomes (2009, p. 33):

O texto, visto em si mesmo, é uma configuração expressiva, que produz sentidos que se referem a fatos reais, a fatos imaginários ou não se referem absolutamente a fatos. O seu efeito é o sentido. Já o texto, visto como fato ou parte de um fato, não é mais apenas uma configuração expressiva, mas desenvolve essa sua potencialidade inevitável tornando-se também e, sobretudo, uma configuração pragmática, um ente que, ao produzir sentido, produz também efeito prático, como todos os outros objetos e agentes inseridos na inter-relação factual.

A dimensão pragmática, diretamente ligada ao ato de ser verossímil, se aplica às declarações públicas, descrições, narrativas ou discursos que tenham como objetivo a atualidade. A verificação e a certificação estão ligadas ao ofício jornalístico, são compromissos presentes no contrato tácito firmado entre jornalismo e consumidores, e que fazem parte do processo de produção para evitar a desinformação, causada por apurações incompletas e na ausência de apuração (Pedro, 2024) ou por distorção proposital. Atitudes como precipitação,

desatenção, inexperiência e ingenuidade do profissional na apuração podem comprometer o princípio da veracidade das notícias.

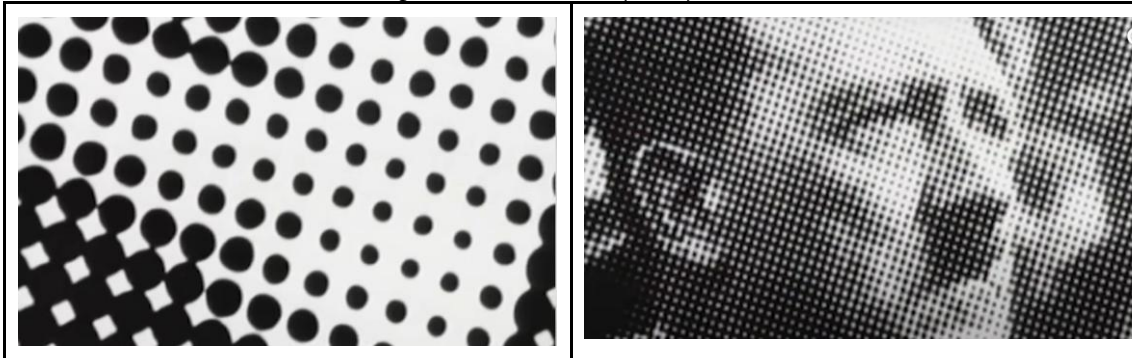
Em última instância, a dimensão pragmática está ligada à teoria do conhecimento, “[...] já que a notícia pode falsear os fatos ou dizer sobre eles a verdade” (Gomes, 2009, p. 35). Para efeitos ilustrativos, um exemplo da dimensão pragmática pode ser observado no texto de uma campanha de marketing intitulada *Hither*, criada em 1987 pela da agência W/Brasil para o jornal Folha de S. Paulo. Embora o texto tenha como finalidade vender a imagem do jornal, o texto ilustra como a manipulação das informações pode criar um sentido de verdade quando o fato não é analisado dentro de um contexto mais amplo. O vídeo institucional de um minuto começa com uma imagem fechada reticulada (figura 6) e conforme a narração em off avança, a foto do personagem é revelada num movimento de zoom-out, sem precisar pronunciar seu nome. Diz a narração:

Esse homem pegou uma nação destruída, recuperou sua economia, e devolveu o orgulho ao seu povo. Em seus quatro primeiros anos de governo, o número de desempregados caiu de seis milhões para 900 mil pessoas. Este homem fez o Produto Interno Bruto crescer 102% e a renda per capita dobrar. Aumentou o lucro das empresas de 175 milhões para 5 bilhões de marcos e reduziu uma hiperinflação ao no máximo 25% ao ano. Este homem adorava música e pintura. E quando jovem imaginava seguir a carreira artística. [Neste momento a foto de Adolf Hither aparece como que estampada no jornal, e o texto continua]. É possível dizer um monte de mentiras, dizendo só a verdade. Por isso é preciso tomar muito cuidado com a informação e o jornal que você recebe. Folha de S. Paulo, o jornal que mais se compra, e o que nunca se vende (W/Brasil, 1987)¹³.

O que chama a atenção neste texto publicitário, usado para exemplificar a operacionalização da dimensão pragmática da produção jornalística, é a afirmação de que “é possível dizer um monte de mentiras, dizendo só a verdade” (W/Brasil, 1987).

¹³ Propaganda de W/Brasil para o jornal Folha de S. Paulo, em 1987 (Propaganda [...], 2020).

Figura 6 - Campanha *Hither* (1987), W/Brasil para o jornal Folha de S. Paulo. Frames do vídeo publicitário Hitler (1987), W/Brasil



Fonte: Poder360 (2020).

O publicitário Washington Olivetto, em entrevista à emissora SBT e ao portal de notícias poder 360, confirmou que se inspirou na propaganda *Pontos de vista* (Propaganda [...], 2020), do jornal londrino *The Guardian*, para criar o comercial do jornal brasileiro.

A peça publicitária do *The Guardian* mostra pelo menos três recortes - ou três pontos de vista - de uma mesma ocorrência. O texto é mais curto, mas usa a linguagem subliminar quando acontecem pequenas pausas no vídeo, como se o instante estivesse sendo registrado por um fotógrafo. O texto narrado em *off* diz inicialmente: “[...] um acontecimento visto por um ponto de vista confere uma impressão” (Propaganda [...], 2020). Durante a narração desta frase, na imagem está uma mulher parada encostada na parede. Um homem de jaqueta escura surge na esquina correndo numa atitude suspeita; ao fundo aparece um carro com dois homens, que lembram detetives de filmes estadunidenses. Com esta cena composta, há uma pausa, como se fosse uma fotografia: a mulher parada, o homem correndo e outros no carro olhando para o “suspeito” em fuga (figura 7). Acontece o corte *fade-out* (quando no final do plano a imagem escurece), a imagem na sequência, em contra plano, mostra o homem de jaquetas de costas. Ao passar pela mulher, se entreolham. Na mesma sequência, a imagem revela que o “suspeito” parte para cima de um senhor bem vestido, de chapéu, de sobretudo preto e que usa sua maleta para se defender do que parece um assalto. A narração retoma: “mas só quando você tem o cenário completo, você pode entender totalmente o que está acontecendo” (Propaganda [...], 2020). O plano geral então revela que o cabo que içava um carregamento de tijolos se rompe, o homem de jaquetas percebe que vai acontecer um grave acidente, corre para tirar o senhor do local, salvando sua vida.

Figura 7- Propaganda Pontos de vista (1986), para o jornal The Guardian. Frames vídeo Pontos de Vista, The Guardian (1986)



Fonte: Poder360 (2020).

Por conseguinte, a depender do clique escolhido, separado do contexto, do flagrante da cena captada, da composição do enquadramento, diferentes histórias podem ser contadas e a opinião pública pode ser conduzida a pensar e tirar conclusões incertas que não condizem com a veracidade dos fatos. Aqui faz-se pertinente outro exemplo: por não admitir alterar o conteúdo de fotos jornalísticas, o jornal estadunidense *Los Angeles Times* demitiu o premiado e experiente repórter fotográfico Brian Walski, em março de 2003 (figura 8). Para dar maior dramaticidade, Walski juntou elementos de duas fotografias tiradas no mesmo local, em momentos diferentes, sobre a ofensiva dos britânicos em Zubayr, no Iraque, e produziu uma imagem que foi publicada na primeira página (figura 9).

Figura 8 - Construção de verdade e manipulação de fatos a partir de imagens fotojornalísticas originais. As duas imagens originais



Fonte: Fotomuseum Winterthur (Farid, 2015).

Figura 9 - A imagem resultante da manipulação publicada na capa do *Los Angeles Times* em 31 março de 2003



Fonte: *Los Angeles Times*, em 31 março de 2003

Na primeira fotografia, o soldado britânico faz um sinal para que o homem com a criança no colo se abaixe. Na sequência, o homem avança e o soldado, com o braço esquerdo abaixado, segurando o rifle, olha para outra direção. Walski admitiu ao editor, por telefone, que havia combinado no computador elementos de duas imagens para melhorar a composição. A demissão não se deu por acaso. Na nota de desligamento o *Los Angeles Times* republicou a fotografia manipulada digitalmente ao lado dos originais (Colucci Junior, 2003) - uma valorização da dimensão pragmática da ocorrência.

Em termos conceituais, reconhece-se, portanto, que o processo de construção noticiosa - a seleção de acontecimentos noticiáveis e a elaboração da narração noticiosa - envolve “[...] elementos relacionados tanto com a dimensão estético-expressiva quanto com a estrutura pragmática da realidade” (Silva, 2023). Parte-se, agora, para a descrição da dimensão seguinte.

2.2.2 Dimensão Estético-Expressiva

Por dimensão estético-expressiva entende-se o conjunto de elementos relacionados a estilo, apresentação e formato do jornalismo. De acordo com Silva (2022), “[...] tais elementos não são inertes, tampouco neutros ou inocentes”. Para o autor, os aspectos expressivos da produção jornalística “estabelecem-se em torno do amálgama de fatos, eventos e opiniões numa narração e possuem um papel formativo que pauta o próprio modo como as ocorrências são apuradas, interpretadas e, consequentemente, formatadas”.

Ademais, a dimensão estético-expressiva (Silva, 2022. 2023) está relacionada a como um fato e uma notícia se apresentam numa junção narrativa de elementos heterogêneos e como o conteúdo resultante desta relação é apresentado ao leitor. Gomes (2009) busca definir a natureza do jornalismo apresentando o conceito de fato e sua mediação com o acontecimento jornalístico, pois a matéria-prima básica do jornal remete a textos dotados de sentido e que referem-se a dados da realidade: eventos, acontecimentos ou fenômenos mediados por narrações elaboradas por jornalistas, perseguidores da informação e da conexão dos elementos que a envolvem, como pessoas, coisas, eventos, textos de comunicados, declarações, discursos, entrevistas, pronunciamentos, entre outros. O autor explicita que “[...] todo fato comporta uma quota de ‘textualidade’ [...] e os textos-notícias são textos que falam de outros textos - intertextos e metatextos” (Gomes, 2009, p. 29), podendo o fato ser identificado e delimitado para levar ao conhecimento dos enunciatários. Além disso, Gomes (2009) argumenta que “[...] o texto é uma tessitura discursiva, portanto, configurada nas tramas da linguagem; o fato, por sua vez, é uma tessitura de interrelações, uma unidade dramática que inclui em sua moldura entidades interagentes” (Gomes, 2009, p. 33), coisas, pessoas e textos.

Embora esta tese se debruce sobre os processos de transposição dos conteúdos de não-ficção dos livros-reportagem para o cinema de ficção, para efeitos didáticos mostra-se pertinente apontar como as redes sociais na internet, por sua capacidade de mimetização, tensionam o estatuto da dimensão estético-expressiva do jornalismo contemporâneo, deslocando-a de suas demais dimensões constitutivas.

Para Christofolletti (2011), as redes sociais produziram impactos profundos nas redações. Elas permitem às audiências produzir conteúdo, colaborar, interagir, interferir, criticar e auxiliar na distribuição. No início, as redes sociais representavam um tipo de concorrência desleal e foram criticadas pelos veículos tradicionais, que depois tiveram que reconhecer sua força e se aproximaram em busca do público. O autor defende a “ética hacker”, a cultura livre, alicerçada no compartilhamento de arquivos, nos processos de produção e na partilha de conhecimentos, no debate sobre flexibilização de direitos autorais, que podem

contribuir “[...] para que o jornalismo possa rediscutir alguns pilares de sua deontologia” (Christofoletti, 2011, p. 5).

Por outro lado, em termos estético-expressivos, as tecnologias digitais e a lógica horizontal das redes na internet sublinham o paroxismo da afirmação de Barhurst e Nerone (2001) de que uma forma noticiosa “nunca é inocente ou neutra”. No primeiro caso, como no exemplo anteriormente mencionado, o experiente repórter fotográfico Brian Walski manipulou digitalmente o próprio trabalho para parecer ainda mais dramática a cena e a situação vivida pelas vítimas do conflito em Israel, em 2003. No segundo caso, tal como adverte Silva (2022, p. 282), nas redes “[...] cada indivíduo torna-se passível de ser o *editor-in-chief* de sua própria *timeline*” (Silva, 2022, p. 282). A dimensão estético-expressiva da produção jornalística, portanto, historicamente estabelecida a partir de cânones oriundos do jornalismo tradicional, tem sido mimetizada para convencer o público de que o conteúdo presente na forma vincula-se à credibilidade e, por conseguinte, é supostamente verdadeiro - característica própria da desinformação contemporânea que descola a ideia de forma das demais dimensões constitutivas do jornalismo. Parte-se, agora, para a compreensão da dimensão ético-deontológica da produção jornalística.

3.2.3 Dimensão Ético-Deontológica

Por fim, a dimensão ético-deontológica está ligada a uma série de princípios próprios do jornalismo, a um conjunto de valores que ajudam a defini-lo como atividade profissional produtiva e sinaliza como os profissionais devem agir. O jornalismo, sistema industrial de produção de notícias, atua no terreno da corresponsabilidade. “O apego à verdade é um dos pilares de apoio do jornalismo” (Christofoletti, 2008b, p. 21), que busca transmitir os relatos o mais próximo de como os fatos aconteceram. É função do jornalista a produção e a certificação das narrativas por onde se experimenta e desfruta dos relatos do mundo e dos contornos da atualidade (Gomes, 2009, p. 15). Christofoletti (2008b, p. 15) adverte que “[...] é fundamental pensar, discutir e difundir um ambiente de reflexão ética nos processos de comunicação”.

De modo geral, as regras e normas de conduta em um campo profissional são instituídas para uma convivência harmoniosa e um equilíbrio coletivo, orientam a conduta, as ações, os julgamentos e ajudam a definir as escolhas e as ações em diferentes situações cotidianas. O modo como esses valores funcionam situa-se no domínio da ética, que tem duas dimensões: individual e social. “Se a moral coloca normas, padroniza, é dura e sinalizadora, a ética é reflexiva, maleável, praticante e questionadora. A moral é como uma tábua de mandamentos; a

ética é o pensamento sobre as regras e nossas relações com o mundo” (Christofolletti, 2008b, p. 16).

Cada profissão tem seu arcabouço deontológico, ou seja, uma ética profissional. Enquanto o policial no estrito exercício laboral pode ter a prerrogativa de atentar contra outra vida, o médico precisa exercer a profissão a serviço da saúde do ser humano sem discriminação de qualquer natureza. Como toda decisão tem consequências, no campo das decisões morais e das ações éticas, as coisas são mais complexas do que parecem. Uma atitude jornalística precipitada e mal apurada, como estampar a fotografia de um suposto acusado, pode resultar em danos à imagem e prejuízos financeiros, como perda de emprego, discriminação social, privações e humilhações, principalmente quando a acusação é frágil e inverídica.

Em termos ilustrativos, mesmo depois de três décadas, o caso da Escola Base (1994) é o erro mais divulgado e conhecido da imprensa brasileira “A ética pode não ser concreta, mas as consequências de uma decisão ética repercutem no plano material” (Christofolletti, 2008b, p.17). Os prejulgamentos podem produzir erroneamente culpados e provocar a morte biológica e de reputação. A produção jornalística exige fundamentos epistemológicos que incluem reflexões de ordem ética, técnica e estética. Dentre os documentos deontológicos brasileiros destacam-se os da Federação Nacional dos Jornalistas (FENAJ), da Associação Nacional de Jornais (ANJ), da Associação Nacional dos Editores de Revistas (ANER) e da Associação Brasileira de Emissoras de Rádio e Televisão (ABERT) - os três últimos presentes no domínio do campo corporativo. De acordo com Christofolletti (2011), o único dirigido exclusivamente aos profissionais do jornalismo é o Código de Ética do Jornalista Brasileiro, de 2007, difundido pela FENAJ. “É a quarta versão do código, cuja primeira redação se deu em 1949. A exemplo dos anteriores, é abrangente, detalhado e redigido sob o formato de um código disciplinar” (Christofolletti, 2011, p. 8). O documento possui 19 artigos dispostos em cinco capítulos, que vão do direito à informação à aplicação do código, passando por instruções sobre a conduta do jornalista, suas responsabilidades e suas relações profissionais.

Os valores identificados no documento são: direito do cidadão à informação; interesse público; precisão das informações; preservação das fontes; correção das informações; veracidade dos fatos; liberdade de imprensa; responsabilidade social do jornalista; diversidade de opinião; diferenciação do material jornalístico do publicitário; respeito à intimidade, à privacidade, à honra e à imagem do cidadão; fidelidade à informação no relato; respeito ao direito autoral e intelectual do jornalista; direito ao contraditório e direito de resposta; limites aos conflitos de interesse; oposição à morbidez e ao sensacionalismo; presunção de inocência;

oposição ao arbítrio, ao autoritarismo, à opressão e à corrupção; direitos humanos; e democracia (Christofoletti, 2011, p. 8).

Ao abordar a diferença entre “ver, olhar e observar”, Christofoletti (2008b, p. 77) explica que “[...] os jornalistas lançam seus olhares para os fatos, enxergando neles notícias potenciais. Cidadãos comuns veem nos relatos dos meios de comunicação lampejos da realidade, verdades cristalizadas, versões bem-acabadas”. Os jornalistas emprestam o olhar crítico, curioso, e criterioso aos consumidores da informação, pautados no conjunto de valores e regras que orientam o comportamento profissional e as condutas técnica e ética. Diferente das leis, os códigos são instrumentos de aconselhamento e de orientação. Para Karam (2009), a atual “sociedade da informação e do conhecimento” busca novas formas de consumo de informação.

O pacto de confiança, entre público e veículos de comunicação, se dá quando o trabalho realizado pelos profissionais responsáveis por apurar e traduzir os fatos, tem confiabilidade. É essa instância que diferencia meios e profissionais em qualquer parte do mundo. O jornalismo utiliza a forma de narrativa do presente, carregada de relatos, descrições detalhadas, cenas, personagens e encadeamento lógico. Trata-se de características formais, porém são o conteúdo e a qualidade da informação que conquistam a credibilidade que a sociedade busca. “Sem credibilidade, nenhum veículo de comunicação se mantém. Sem ela, nenhum jornalista se firma no seu campo de atuação” (Christofoletti, 2008b, p. 28), tarefa que não é fácil. Na maioria das vezes se esbarra em conflitos de interesses. Diferentemente da publicidade, o jornalismo tem o dever de informar, de interpretar, de investigar, de fiscalizar e de denunciar irregularidades, o que em muitos casos podem ser contrários aos interesses de determinados anunciantes.

Os meios de comunicação se ocupam das narrativas cotidianas que têm como protagonistas pessoas de todas as partes, o que significa dizer que o jornalismo lida com reputações e honras pessoais, com valores e conceitos, com o imaginário popular, com versões da história e com o próprio senso de verdade e realidade. A mídia contribui para o julgamento social de pessoas e organizações, às vezes, decidindo sua imagem atual ou mesmo seu futuro imediato. Não é pouca coisa. Se há um poder imenso nas redações, para também pelas cabeças de repórteres e editores uma grande responsabilidade. Nessas condições, valores, princípios, consciência e caráter não são palavras vazias, retórica acadêmica. Cláudio Abramo, emblemático jornalista brasileiro, já disse certa vez que ‘o jornalismo é o exercício diário da inteligência e a prática cotidiana do caráter’ (Christofoletti, 2008b, p. 31).

Ética e técnica são elementos fundamentais no ofício dos jornalistas e as tomadas de decisões não se restringem ao certo e ao errado, mas é preciso levar em consideração situações

mais complexas em que os valores de interesse público, da liberdade de imprensa e da independência editorial são confrontados com segurança nacional, proteção das fontes e outros dilemas que pesam e também resultam em consequências. Em mais um caso ilustrativo, em julho de 2005, a jornalista do *The New York Times* Judith Miller foi condenada à prisão pela Suprema Corte dos Estados Unidos por não aceitar revelar as fontes a um promotor que investigava o vazamento na imprensa sobre a identidade de um agente da CIA (Agência Central de Inteligência). A agente secreta da CIA defendia que eram falsos os documentos de um diplomata americano que sustentava a invasão ao Iraque. Judith Miller, que também havia publicado reportagens “[...] sobre as armas de destruição em massa no Iraque, que nunca foram encontradas” (Folha de S. Paulo, 2005), ficou presa por 85 dias por ter invocado a Primeira Emenda Constitucional que garante a liberdade de imprensa, mas nos Estados Unidos em casos de segurança nacional a lei obriga os jornalistas a revelarem a origem das informações.

O caso ganhou repercussão internacional e, em 2008, estreou nos cinemas a obra de ficção *Faces da Verdade* (2008), do diretor Rod Lurie, baseada na história da jornalista. Na trama audiovisual, a colunista política do *Sunday Times*, Rachel Armstrong (Kate Beckinsale), escreve que o Presidente estadunidense ignorou as descobertas de uma operação secreta da CIA e manteve a ordem de atacar a Venezuela. No longa-metragem, são mantidas as informações jornalísticas de que as descobertas feitas por uma agente secreta foram ignoradas e um ataque aéreo foi autorizado usando informações inverídicas. Na ficção, são alterados os nomes do presidente estadunidense e do país atacado, ao invés de Iraque na trama o alvo foi a Venezuela, que também não mantém relações amistosas com a cúpula estadunidense. Já em relação à fonte que confirma quem foi a funcionária da CIA autora do relatório confidencial, trata-se de um agente do governo norte-americano, que na ocasião estava numa festa infantil bebendo quando foi abordado pela repórter. Mas a fonte primária, que dá origem à informação, só é revelada no final da trama, depois de Rachel Armstrong (Kate Beckinsale) ficar um ano na cadeia e de fazer um acordo para revelar a fonte apenas ao promotor. Como consequência do silêncio e da recusa de tornar público o nome da fonte, a jornalista foi condenada a dois anos de prisão.

No universo da não-ficção, “[...] jornalistas devem trazer consigo valores morais que lhes permitam não só julgar o comportamento de outras pessoas, mas também orientar as próprias condutas. São nos momentos cruciais de decisão que as virtudes se tornam mais visíveis” (Christofoletti, 2008b, p. 34), e não são raras as vezes que decisões precisam ser tomadas contrariando os critérios mercadológicos de audiências, tomando cuidado com a preocupação e com a pressão excessiva com a concorrência e com a busca pelo furo de reportagem. Em suma, a dimensão ético-deontológica projetada na produção jornalística

elementos simbólicos que são próprios do campo profissional, isto é, estabelece-se um vínculo entre a forma simbólica do conteúdo jornalístico e os valores normativos da profissão.

Num vértice discursivo, em síntese, as três dimensões supramencionadas - pragmática, estético-expressiva e ético-deontológica - também dialogam com os processos de produção de “efeitos de real” trabalhados por Charaudeau (2006) no interior dos contratos simbólicos estabelecidos no terreno da informação. Para o linguista francês, no “contrato de informação”, diferentemente do escopo da ficção, é a visada do “fazer saber” (em contraponto ao “fazer sentir”) que predomina, “que está ligada à verdade, a qual supõe que o mundo tem uma existência em si e seja reportado com seriedade numa cena de significação credível” (Charaudeau, 2006, p. 87).

Complementa o autor:

Tratar da verdade não é uma tarefa simples. O verdadeiro e o falso como noções remetendo a uma realidade ontológica não pertencem a uma problemática linguística. Entretanto, acham-se no domínio linguístico noções como as de significar o verdadeiro ou significar o falso por meio do discurso (Charaudeau, 2006, p. 88).

O chamado “contrato da informação”, intrínseco ao campo jornalístico, mobiliza duas modalidades de operações simbólicas caras ao presente estudo: a “autenticação dos fatos” e a “ilusão de verismo”. Argumenta Charaudeau (2006, p. 88-89):

À instância midiática cabe autenticar os fatos, descrevê-los de maneira verossímil, sugerir as causas e justificar as explicações dadas. [...] Tornar verossímil é tentar fazer crer que o relato corresponde à reconstituição mais provável, apresentando-se o dito como o mais fiel possível ao fato tal como se realizou. O procedimento que permite atingir essa forma de verdade é o da ‘analogia’, que tenda descrever o mundo segundo roteiros de verossimilhança.

Os movimentos simbólicos atribuídos ao terreno da informação por Charaudeau (2006), portanto, tocam em alguma medida as três dimensões constitutivas do jornalismo. No que tange a dimensão pragmática, trata-se do regime de correlação que a atividade social edifica no terreno da verossimilhança (a “ilusão de verismo”, para valer-se da expressão do autor). Em relação à dimensão ético-deontológica, remete-se à atuação dos enunciadores jornalistas na construção do movimento de “autenticação dos fatos” intrínseco ao *modus operandi* de sua narração. Já a dimensão estético-expressiva manifesta-se na própria forma simbólica do jornalismo como construção linguística erigida no escopo do “contrato da informação”.

Para efeitos desta tese, as características da “ciência periodística” sistematizada por Groth (2011) - a periodicidade, a universalidade, a atualidade e a difusão coletiva - e as dimensões constitutivas da produção jornalística - a pragmática, a estético-expressiva e a ético-deontológica - serão avaliadas especificamente nos livros-reportagem do jornalista Fernando Moraes e no modo como se traduzem em marcas simbólicas na transposição para o cinema de ficção. Faz-se necessário, portanto, a compreensão desta modalidade específica de formato e prática jornalística que tangencia os terrenos da literatura e do universo ficcional.

3.3 Características do livro-reportagem

Edvaldo Lima (1995) defende o livro-reportagem como veículo de comunicação jornalística que tem como papel prestar informações ampliadas sobre os fatos, reconhecido como um subsistema ancorado num sistema maior que é o jornalismo, que, por sua vez, tem uma forma própria de tradução das ocorrências para um público disperso geograficamente e heterogêneo. Na busca pela contextualização do livro-reportagem, Lima (1995) busca compreender o gênero jornalístico chamando de *reportagem*, que recebe classificação, conceito e interpretação mais consistentes e diferentes da *notícia*.

A notícia, resumidamente, tem a função de informar de maneira rápida, clara, precisa e objetiva respondendo ao *lead* jornalístico - *o quê, quem, quando, como, onde e por quê* -, enquanto que a *reportagem* (Marques de Melo, 1985) é o relato ampliado de acontecimentos que já repercutiram no organismo social e que melhor responde às aspirações de uma sociedade democrática. Esta - a reportagem - “[...] ganha a classificação de grande-reportagem quando o aprofundamento é extensivo e intensivo” (Lima, 1995, p. 27). Embora não-periódico, como o jornalismo tradicional (uma de suas características históricas), o livro-reportagem se propõe como extensivo, na ampliação da notícia, na horizontalização do relato, na abordagem detalhada, e na verticalização no sentido de aprofundamento dos fatos, em busca de raízes, implicações e desdobramentos possíveis (Lima, 1995, p. 28-29).

Notadamente, adaptações e transposições costumam impulsionar o movimento de leitura e de apreciação de obras audiovisuais inspiradas na literatura, e vice-versa. No prefácio à primeira edição da obra *A Construção do Livro* (1985), de Emanuel Araújo, e republicado na segunda edição, Antônio Houaiss (1985, 2012) fala sobre a importância material e simbólica do livro para a sociedade:

O ‘livro’ poderá, assim, para certos fins, apresentar-se sob outra técnica física. Mas, enquanto perdurar o rigor da leitura a sós, o enlevo da leitura a sós, a emoção do manuseio sensual das páginas, enquanto isso perdurar, teremos os livros-livros, esses que estão aí tão incorporados à nossa maneira de sermos humanos (Houaiss, 2012, p. 20-21).

Ao longo da história, o livro passou por mudanças, do papiro, para o códice, tipos móveis de Gutemberg, recebeu classificações, conceitos visuais, identidade, passou do impresso para o e-book, está nas nuvens de bibliotecas públicas e privadas, na *Amazon*, no *Google Book Search*, entre outros meios, e ainda continua sendo fundamental independentemente do suporte.

Em 1860, o barão Homem de Melo (Araújo, 2012), na época presidente do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, apresentou crítica sobre a ausência de catalogação de documentos históricos brasileiros:

[...] os documentos de nossa história estão esparsos aqui e ali, em vários arquivos, em trabalhos diversos, em publicações avulsas, em memórias especiais ou em códices ignorados. Não há deles uma coleção ordenada, que possa servir de guia ao historiador (Homem de Melo, 1860 *apud* Araújo, 2012, p. 215).

Dificuldade relatada também por Fernando Morais cento e vinte anos depois, na construção do livro-reportagem *Olga* (1985) - um dos objetos de investigação desta tese. O autor revela na apresentação que ao começar a investigação, no início da década de 1980, as dificuldades para recompor o retrato de Olga “[...] foram muito maiores do que supunha. No Brasil não havia praticamente nada sobre o personagem” (Morais, 1985, p. XIII). É justamente a partir de 1980 que aumenta a diversidade de livros com ênfase à linguagem visual (Araújo, 2012), o que está associado diretamente à identidade de cada livro.

Importante pontuar que na nona edição de *Olga*, publicada em 1985, revisada e ilustrada, as fotografias contêm legendas, fontes, mas não estão paginadas. Isso acontece nos capítulos 8, 13 e 18. Nestes três capítulos estão inseridos uma espécie de encarte, com oito páginas em cada um deles, contendo a reprodução de fotos, documentos e recortes de jornais. A numeração é interrompida antes do encarte e retoma conforme a narrativa textual continua, como se as imagens fossem apenas um apêndice e não fizessem parte do contexto histórico. O mesmo não ocorre na obra *Corações Sujos* (Morais, 2000), na qual as fotos são intercaladas conforme a narrativa avança, paginadas e contextualizadas com o texto jornalístico, característica fundamental do livro-reportagem.

Qual a relevância desta observação no contexto desta tese? Robert Darnton (2010) chama atenção para o caso de Henry Clay Folger (1857-1930), que foi alvo de críticas ao ousar reunir e colecionar exemplares do Primeiro Fólho de Shakespeare (1623). Mais tarde, bibliógrafos constataram que 18 das 36 peças do Primeiro Fólho não tinham sido impressas. “Doze foram reimpressas em forma modificada a partir de quartos de relativa qualidade; e apenas duas foram reimpressas sem nenhuma modificação” (Darnton, 2010, p. 48). A circunstância relatada por Darnton (2010) ajuda a entender as modificações ocorridas nas edições sucessivas de *Olga* (1985, 1986). As primeiras edições de *Olga* foram publicadas pela editora Alfa-Ômega, mas a partir da década de 1990 a obra passou a fazer parte do portfólio da editora Companhia das Letras, a mesma de *Corações Sujos* (Morais, 2000)¹⁴, com apresentação de uma diagramação mais orgânica entre texto e conteúdo imagético.

Embora o livro-reportagem não seja periódico - uma das características do jornalismo sistematizadas por Groth (2011) -, e tenha um número de páginas acima do mínimo necessário para a sua especificação, ou seja 48 páginas, Lima (1995) afirma que o formato se diferencia das demais publicações classificadas como livro por três condições essenciais: quanto a) *ao conteúdo*, b) *ao tratamento*, e c) *à função*. O objeto, ou seja, o *conteúdo* abordado no livro-reportagem corresponde à veracidade dos fatos - uma referência à dimensão pragmática do conteúdo jornalístico. O *tratamento* está ligado à linguagem jornalística, que possui particularidades identificáveis na mensagem; assim como, à montagem e à edição do texto, incluindo outros sistemas simbólicos, como fotografias, mapas, recortes de jornais, gráficos, correspondências, boletins de ocorrências policiais e arquivos pessoais das fontes - ou seja, refere-se à dimensão estético-expressiva. Em relação a *função*, o livro-reportagem pode exercer diferentes finalidades do jornalismo, desde o *jornalismo interpretativo* que propõe contextualizar e reconstruir histórias, passando pelo *jornalismo investigativo* de denúncia, pelo *jornalismo opinativo*, que defende um conjunto de princípios a partir de uma visão unilateral, ou o *jornalismo informativo*, que busca trabalhar a narrativa apenas extensiva, de horizontalização de dados e de fatos sem o salto verticalizador - numa relação com a dimensão ético-deontológica da produção jornalística.

Até os anos 1970, conforme a tipologia de Beltrão (1960), a grande reportagem era classificada como jornalismo interpretativo. A revista americana *Time*, que começou a ser publicada em 1923, é considerada uma das precursoras do *jornalismo interpretativo*, oferecendo aos leitores o relato de bastidores e a conexão dos acontecimentos. Também no

¹⁴ A relação do autor Fernando Moraes com as editoras será abordada à frente.

contexto estadunidense, Tom Wolfe (1930-2018) é considerado um dos fundadores do movimento conhecido como “novo jornalismo” (*New Journalism*), corrente jornalística da década de 1960, mesmo não sendo pioneira, propõe outras formas de tratamento da informação utilizando narrativas que se aproximavam da literatura.

Os livros de Tom Wolfe, *Radical Chique* (1970), *O Novo Jornalismo* (Wolfe; Johnson, 1973) e *A Palavra Pintada* (1975), são elencados como exemplos da formulação teórica do jornalista. Obras de outros jornalistas, como *Hiroshima*, de John Hersey (1946), *Operação Massacre*, de Rodolfo Walsh (1957 [Walsh, 2010]), e *A Sangue Frio*, de Truman Capote (1965), integram a lista de obras que também contém histórias jornalísticas, inicialmente publicadas em jornais e depois transformadas em livros classificados como livros-reportagem (Lima, 1995). Em suma, o *New Journalism* levou ao ápice a observação participante no livro-reportagem. No Brasil, Alberto Dines é reconhecido por implementar o jornalismo interpretativo no país com a criação do Departamento de Pesquisa e Documentação do *Jornal do Brasil*, na década de 1960 (Leandro; Medina, 1973). Os repórteres buscavam os arquivos dos jornais e as bibliotecas como fontes para complementar as notícias.

O “jornalismo de imersão”, proporcionado pelo livro-reportagem e contrário à prática predominante da narração direta e impessoal dos fatos, está muito próximo do jornalismo investigativo, que busca por temas de repercussão pública e por informações que não estão ao acesso do jornalista. Para ter êxito nesta jornada de buscar artefatos e resquícios históricos, muitas vezes enterrados no fundo da memória, o jornalista busca conquistar e promover um diálogo interativo e social com as fontes, procura “[...] encarar o momento da entrevista como uma situação psicossocial complexa” (Medina, 2011, p. 29), demonstrando o mínimo de empatia para com o entrevistado, porque “[...] um jornalista diante de qualquer pessoa é, no mínimo, um invasor, um perturbador da privacidade, aquele tipo que quer tornar público o que o indivíduo nem sempre está disposto a desprivatizar” (Medina, 2011, p. 30).

No ofício de criação de um livro-reportagem, para quebrar as barreiras da descrença, promover o desbloqueio e o desarmamento das fontes, o jornalista busca desempenhar qualidades subjetivas presentes nos profissionais, como sensibilidade, respeito, curiosidade, criatividade, e acima de tudo preparo sobre o tema abordado, ainda que as fontes representem uma ideologia contrária. O jornalista tem consciência da responsabilidade social com a notícia e com a narração dos fatos independente do veículo. O diálogo entre as partes - jornalista e entrevistado - não significa que será passivo, o profissional da imprensa cumpre o papel de checar os dados, confrontar informações e fugir das manipulações, principalmente políticas.

Ações que são potencializadas e maximizadas porque “[...] o livro-reportagem apóia-se no jornalismo cotidiano, mas amplia-o” (Lima, 1995, p. 55).

Entre as características do trabalho do jornalista e escritor Fernando Moraes, foco desta pesquisa, estão o diálogo interativo e o aprofundamento em oposição à entrevista dirigida por questionários não-dialógicos e impositivos. No *hard news*, como passou a ser conhecido o modelo de jornalismo diário por influência norte-americana (Tuchman, 1980), com fatos e acontecimentos inesperados, o diálogo “[...] deixa de ser democrático, e passa a imprimir um ritmo que até mesmo preestabelece as respostas do interlocutor” (Medina, 2005, p. 6). Todavia, quando o jornalista se propõe a construir um livro-reportagem, o profissional busca o aprofundamento, a interpretação informativa, o detalhamento e a pluralização das vozes, “[...] preenchendo vazios deixados pelo jornal, revista, emissoras de rádio e noticiários da televisão; eliminando, parcialmente, o aspecto efêmero da mensagem da atualidade praticada pelos canais cotidianos da informação jornalística” (Lima, 1995, p. 16). Na construção da reportagem de imersão, o jornalista tem ainda o desafio de compreender e desvendar as relações humanas, reconhecer a bagagem das fontes, ouvir, perguntar, pesquisar com uma certa liberdade de tempo, para a apuração, e de espaço, enquanto que no jornalismo cotidiano a factualidade, diretamente ligada ao *deadline* (prazo final), e o número de caracteres impõem limitações. O que o livro-reportagem propõe, numa ampliação da ideia de “atualidade”, é um conceito de *contemporaneidade* (Lima, 1995) como possibilidade de descobrir o passado que ainda existe no presente, em contrapartida à obsessão pela atualidade.

Além disso, Lima (1995) infere que o livro-reportagem é muitas vezes fruto da inquietude do jornalista que tem algo a dizer, com profundidade, e não encontra espaço na imprensa cotidiana, ao mesmo tempo que existe público interessado. Lima (1995) vale-se da Teoria Geral dos Sistemas para explicar a engrenagem responsável pela construção do livro-reportagem. A Teoria Geral dos Sistemas mostra que a realidade é formada por um complexo emaranhado de realidades superpostas, que mantêm relações entre si (Lima, 1995). Trata-se da matéria-prima para a narrativa jornalística, construída por dimensões de tempo e espaço, dimensões que podem ser vistas como um conjunto de círculos concêntricos, em que no centro encontra-se a ocorrência nuclear que desperta o interesse da cobertura jornalística. No seu entorno estão outros círculos contendo efeitos, repercussões, ações, detalhes, personagens, ambientes, aspectos psicológicos, em que o primeiro círculo provoca ressonâncias, e “[...] quanto maior o número de círculos envolvidos, maior a possibilidade de a narrativa evoluir de uma grande-reportagem para um livro” (Lima, 1995, p. 38-39).

O livro-reportagem tem quase sempre a história como fonte e costuma mergulhar no passado com a proposta de interpretar e compreender as causas de conflitos presentes, sobretudo o que pode se repetir - a exemplo da Ditadura Militar no Brasil (1964-1985), que ainda nos tempos atuais encontra adeptos e defensores do regime. Mesmo com todas as informações, dados, comprovações, testemunhos apurados ao longo de décadas e exaustivamente investigados pela Comissão Nacional da Verdade (2011-2014), a democracia continua ameaçada, há movimentos que rondam a sociedade em prol do retorno deste período, ameaça materializada na tentativa de golpe em 8 de janeiro de 2023, com a invasão e depredação das sedes dos Três Poderes em Brasília.

É atribuição da imprensa é também relembrar casos e fatos extremos para evitar que caiam no esquecimento e que voltem a se repetir. Nesse sentido, o livro-reportagem tem potencial de fornecer e difundir conhecimento aprofundado sobre fatos relevantes da contemporaneidade. Afinal, o jornalismo se debruça sobre os acontecimentos, conflitos e disputas de um sistema pluralista que forma a sociedade. A produção de um livro-reportagem confere ao jornalista liberdade e flexibilidade de planejamento da pauta, a partir da experiência e capacidade de percepção sobre que tipo de enquadramento o fato nuclear e os periféricos merecem.

Lima (1995) enumera um conjunto de liberdades que privilegiam o profissional que busca o recurso da publicação da grande reportagem num livro. A *liberdade temática*, “que liberta o autor dos grilhões impostos pelo sensacionalismo presente na imprensa cotidiana, sem necessariamente cair no meramente pitoresco”; a *liberdade de angulação*, na qual a autoria é de responsabilidade do jornalista que estabelece uma ligação direta com o leitor; a *liberdade de fontes*, “pode fugir do estreito círculo das fontes legitimadas e abrir o leque para um coral de vozes variada”; a *liberdade temporal*, “podendo ou não resgatar fatos do passado que ainda causam efeitos na contemporaneidade”, a *liberdade do eixo de abordagem*, não gira necessariamente em torno da factualidade do acontecimento, mas busca apresentar um enfoque contextualizado, e, por fim, a *liberdade de propósito*, permite “atingir um alvo mais elevado e com profundidade, ao contrário da informação anestesiadora da reportagem comum”.

O termo “reportagem com profundidade” tem sido usado recorrentemente para explicar as características do livro-reportagem. Tal noção de “profundidade” está ligada diretamente à qualidade de apuração, que exige pesquisa, busca por documentações, exame, classificação, livros, matérias de jornal, gravações, entrevistas, interpretação de significados e das relações entre fatos isolados e situações globais e suas complexidades. A observação intensa, demorada adquirida com a experiência, proporciona o que Medina (2005), define como “cosmovisão”,

enxergar além dos padrões pré-estabelecidos para promover a compreensão, uma reflexão crítica ao invés da espetacularização. Não basta ter em mãos um vasto arquivo documental se o profissional não souber tirar proveito dele, se debruçar sobre as informações que aparecem em muitos casos como matéria-prima, pronta para ser processada, ruminada e consumida. Ao longo dos anos, o livro-reportagem conquistou reconhecimento como complementação do jornalismo cotidiano, em muitos casos apresentando um “perfil humanizado dos personagens” (Lima, 1995, p. 89). Quando o entrevistador deixa de ser refém da pauta e busca um diálogo flexível e interativo, “surge emoção, surge a pessoa por detrás do mito.” (Lima, 1995, p. 89).

Entre os livros-reportagem que ganharam relevância e número de produções no Brasil estão as obras biográficas - tais como *Olga*, de Fernando Morais -, o que Galvão (2005) aponta como o novo biografismo, também definido pela autora como “biografismo nativo”, que teve início com o resgate da esquerda durante a Ditadura Militar (1964-1985) e depois se ramificou em outras direções. “Nos anos 1970 avultam o memorialismo e o romance-reportagem¹⁵, que como que demarcam os limites laterais do biografismo, com ambos mantendo fronteiras distintas” (Galvão, 2005, p. 351). *O que é isso, companheiro* (1979), de Fernando Gabeira, está entre as principais obras memorialistas no Brasil, contendo experiências de tortura, cárcere e exílio durante o regime. O livro foi adaptado para os cinemas em 1997, sob a direção de Bruno Barreto, mantendo o mesmo título. Walnice Galvão (2005) apresenta uma crítica sistemática ao livro-reportagem ou “romance-reportagem”, quando, na avaliação da pesquisadora, passaram-se a ser publicados livros que desenvolvem um “[...] discurso praticamente indiscernível do jornal: sensacionalismo, ângulo de terceira pessoa, linguagem desataviada e que não evita o lugar-comum etc” (Galvão, 2005, p. 353). A autora apresenta exemplos de romances-reportagem, de modelo norte-americano, que ficcionalizaram eventos de impacto midiático, como *A infância dos mortos* (1977), de José Louzeiro, transposto para o cinema por Hector Babenco, como *Pixote - A lei do mais fraco* (1980).

Na análise da autora, o memorialismo e o romance-reportagem permeiam o biografismo. No caso do memorialismo, os autores registram vidas das quais se identificam, já o romance-reportagem, ao fazer uma biografia, “[...] cercam uma área e tratam de investigá-la

¹⁵ Rildo Cosson, (2001), classifica o livro-reportagem como romance-reportagem e busca explicar o paradoxo narrativo. Para Cosson (2001), não é jornalismo, uma vez que é romance, por outro lado não é literatura, uma vez que é reportagem. Defende que embora os fatos comprováveis, sejam apresentados à maneira de uma reportagem, apresentam-se vestidos com técnicas narrativas ficcionais.

A designação de romance-reportagem é apresentada por Antônio Hohlfeldt (1979) no texto *Inquérito sobre o ano literário de 1978 no Brasil*. “A tendência da ficção brasileira volta a fixar-se no relato mais longo, no que se convencionou chamar de romance-reportagem”, (Hohlfeldt, 1979, p. 38) e entre os exemplos que apresenta está *A Sangue Quente* (1976), de Hamilton Almeida Filho, sobre o assassinato, em 1976, do jornalista Vladimir Herzog.

minuciosamente, inventariando sua cartografia social e humana” (Galvão, 2005, p. 353), e neste segundo exemplo apresenta Fernando Morais (2000), “[...] destacado cultor do biografismo, inclusive por seu pioneirismo”. Além de Morais, outros jornalistas também se debruçaram sobre as histórias de personagens brasileiros. Ruy Castro, por exemplo, escreveu *Estrela Solitária* (1995), sobre o jogador de futebol Garrincha, e *O anjo pornográfico* (1992), biografia do dramaturgo Nelson Rodrigues, entre outras obras.

Mas ao mesmo tempo que critica algumas obras, Galvão (2005) destaca a importância dos romance-reportagem escritos por jornalistas:

Acrescente-se que tais livros são bem menos sisudos que as biografias oficiais, em geral panegíricas, ou as teses. Descartam uma certa solenidade, típica do gênero; em contrapartida, por vezes acolhem versões fantasiosas, pouco comprováveis. Mas o fato de seus autores serem jornalistas, mestres de uma escrita fluente e vivaz, sem dificuldades de leitura, além de incorporarem técnicas ficcionais como o monólogo interior ou o retrocesso, ou ainda a reconstituição puramente imaginária de diálogos, torna indistintas as fronteiras entre os dois domínios (Galvão, 2005, p. 259).

Na maioria das inúmeras biografias brasileiras, os autores são jornalistas profissionais. No início, foi realizado o “resgate da saga da esquerda, amordaçada pela ditadura” (Galvão, 2005, p. 362), e mesmo depois, com o novo biografismo, que traz músicos, políticos, atletas e jornalistas, o biografismo é uma fonte para o cinema e para a televisão. Segundo Galvão (2005, p. 362), ainda está longe de se esgotar a oferta de adaptações para filmes de ficção, documentários, docudramas e séries televisivas, alimentando outros circuitos da indústria cultural. Em termos ilustrativos, os dois campeões nacionais de bilheteria, em 2004, foram cinebiografias. *Cazuza* (Suzana Werneck e Walter Carvalho) e *Olga* (Jayme Monjardim) - este último, foco desta pesquisa - atraíram cada um três milhões de espectadores,

[...] seus autores não são basicamente escritores de literatura do tipo tradicional, mas antes jornalistas, desdobrados em roteiristas de cinema e televisão, bem como autores de telenovela, o que certamente pesa sobre a maneira de escrever (Galvão, 2005, p. 362).

Em 2024, foi a vez do filme *Ainda estou aqui*, de Walter Salles, uma adaptação do livro homônimo de Marcelo Rubens Paiva, publicado pela editora Alfaguara em 2015, ganhar protagonismo. O impacto da indicação para concorrer ao Oscar e a premiação do Globo de Ouro para Fernanda Torres, como melhor atriz de filme dramático, foi imediato, com o número de espectadores aumentando em todo o Brasil. De acordo com dados da Agência Nacional do

Cinema (Ancine), até final de dezembro de 2024 o longa-metragem já havia alcançado marcas expressivas antes da premiação, com mais de 3 milhões de espectadores e uma arrecadação de R\$ 67 milhões.

A magia de qualquer história, segundo Medina (2005), está no apelo emocional, tanto numa matéria jornalística quanto na ficção, e no caso jornalístico, mantendo o compromisso social, a definição do foco narrativo, eficiência, fluência, clareza e precisão a serviço da mensagem - ou seja, as características e dimensões constitutivas da prática jornalística previamente debatidas. O livro-reportagem proporciona a extensão de um tempo, para a compreensão da contemporaneidade, prolonga o ciclo de existência dos acontecimentos, a exemplo dos livros de Fernando Morais, que compõem o foco desta tese, e do fenômeno de *Ainda Estou Aqui* (Paiva, 2015), este último classificado nos gêneros biografia, memórias e autobiografia pela editora Alfaguara, que no final de 2024 alcançou a décima segunda impressão. O livro narra a história da família Paiva, sob o ponto de vista de Eunice Paiva, presa e interrogada pelo DOI-Códi do Rio de Janeiro, esposa do engenheiro e ex-deputado Rubens Paiva, capturado pela ditadura militar, em janeiro de 1971, torturado e morto. A narrativa é carregada de contemporaneidade. O corpo nunca foi encontrado e somente vinte e cinco anos depois Eunice Paiva teve o direito de receber o atestado de óbito do marido, fruto da Lei dos Desaparecidos, de dezembro de 1995.

3.4 Outra face da não-ficção: contribuições da história para o cinema ficcional

Além de constituírem narrativas jornalísticas, com suas devidas peculiaridades anteriormente debatidas, os dois livros-reportagem de Fernando Morais - *Olga* e *Corações Sujos* -, e suas respectivas adaptações para o cinema, também trabalham com representações de eventos históricos, o que remete às características próprias deste âmbito.

Nesse sentido, entende-se que um filme que constrói representações da história vai além do seu próprio conteúdo, edificado com informações não visíveis e não ditas, mas que se fazem presentes nas significações. Marc Ferro (2008) questiona se o cinema é um meio de elucidar questões históricas: “O cinema, que quer ser livre de inspiração, é um meio que pode nos esclarecer sobre o presente e o passado de nossas sociedades?” (Ferro, 2008, p. 162, tradução da autora)¹⁶. Para responder a pergunta, o autor apresenta duas perspectivas opostas, uma mais

¹⁶ No original, em espanhol: “¿El cine, que se quiere libre de inspiración, es el medio que pued alumbrarnos sobre el presente y el pasado de nuestras sociedades?”.

simples e outra mais complexa. A primeira perspectiva diz respeito a quando um cineasta usa um tema histórico apenas para ser tratado politicamente a partir de um ponto de vista e dirigido a um determinado público, sem a devida contextualização: “[...] além disso, se o cineasta tiver uma mentalidade ‘de esquerda’, explicará as causas das revoluções; se for ‘de direita’, analisará suas consequências perversas” (Ferro, 2008, p. 162, tradução da autora)¹⁷. Já na perspectiva mais abrangente, Ferro (2008) defende o papel do cinema como agente histórico e que ajuda na compreensão da história quando o cineasta utiliza o olhar e a arte para observar o entorno dos fatos históricos e para discernir os jogos de poder que não querem que sejam mostrados. Para o autor, como se utilizasse um bisturi, o cineasta separa e os analistas posteriormente examinam para descobrir o que as posturas e discursos políticos escondem: “[...] por seu conhecimento do presente, ajuda-nos a entender o que o passado poderia ter sido, pois a história também é a relação entre passado e presente, pois o que existe no presente é o legado do passado” (Ferro, 2008, p. 162, tradução da autora)¹⁸.

A representação histórica depende da época e do contexto da realização de uma obra. Ferro (2008) relembra o tabu que o cinema de Hollywood exerceu sobre a Revolução estadunidense e a falta de representação dos negros. Semelhantemente, no cinema francês até a década de 1960, os filmes ignoraram a presença dos resistentes à guerra durante a Ocupação Nazista na década de 1940, entre outros exemplos. A representação da história, portanto, possui desafios e limitações intrínsecas. Como advertiu Mehlis (1915, p. 136 *apud* Groth, 2011, p. 42), “[...] se a história fosse a partir da ideia de apresentar a plenitude de todos os devires individuais, os pontos altos do traçado histórico perderiam cada vez mais a sua nitidez e a sua visibilidade”. Ademais, prossegue o autor, no final, esta - a história - iria “[...] diluir-se e submergir na baderna colorida e diversificada de acontecimentos”. A completude da história, por conseguinte, é relativa, fornece sempre um segmento da realidade. Até mesmo a biografia mais exaustiva não pode nem de longe esgotar todos os detalhes descritiva e justificadamente (Groth, 2011, p. 42).

Na avaliação de Ferro (2010), o filme ajuda na constituição de uma contra-história, não oficial, muito embora, lembra o autor, desde seu início, os detentores do poder tenham tentado apropriar-se do cinema para colocá-lo a serviço dos mandatários. Ferro (2010, p. 32) defende que “[...] o filme, imagem ou não da realidade, documento ou ficção, intriga autêntica ou pura invenção, é História”.

¹⁷ No original, em espanhol: “*Además, en el caso de que el cineasta tenga una mentalidad ‘de izquierda’, explicará las causas de las revoluciones; si es ‘de derechas’, analizará sus perversas consecuencias’*”.

¹⁸ No original, em espanhol: “*Por su conocimiento del presente, ayuda a entender lo que pudo ser el pasado, ya que la historia también es la relación entre pasado y presente, pues lo que hay en el presente es la herencia del pasado’*”.

Toda sociedade recebe as imagens conforme sua própria cultura, assim como assimila o conteúdo e significação de uma obra conforme o momento histórico. Nesse horizonte, a mudança de sentido pode ocorrer no decorrer do tempo. Na contextualização da importância do cinema para a representação do passado, Ferro (2010, p. 31) enfatiza que no início do século XX a história era compreendida do ponto de vista daqueles que se encarregavam da sociedade: “[...] homens de Estado, magistrados, diplomatas, pensadores, empreendedores e administradores”. Como consequência natural, os primeiros filmes “[...] eram considerados como uma espécie de atração de quermesse”, sem identidade e sem valor. Ao longo dos anos, com a emergência de outras ciências humanas e sociais, o cinema passou a assumir outra posição hierárquica, assim o filme passou a ter a “[...] capacidade de desestruturar aquilo que diversas gerações de homens de Estado e pensadores conseguiram ordenar num belo equilíbrio” (Ferro, 2010, p. 31).

O filme dialoga com o público e com a história não apenas do ponto de vista semiológico, da estética ou da história do cinema. Ferro (2010) defende que o filme precisa ser observado como imagem-objeto, cujas significações estão presentes também em outro patamar, o não-visível que comunica. No cinema, o não-visível é comunicado através de elementos como o som ambiente da cena, a trilha sonora, a linguagem corporal e a interpretação de personagens. A trilha, por exemplo, pode criar uma atmosfera específica, os sons produzidos nos ambientes podem reforçar ações ou emoções, enquanto a linguagem corporal pode revelar a intenção e o estado de espírito de um personagem. A interpretação do ator também é crucial para transmitir o que não é explicitamente mostrado. O filme não vale somente por aquilo que testemunha, mas também pela abordagem sócio-histórica, como no caso dos filmes *Olga* (2004) e *Corações Sujos* (2012). Além da análise dos filmes, e de sua linguagem própria, é necessário fazer a abordagem junto ao olhar de diferentes ciências humanas, analisar o filme tanto na narrativa quanto no cenário, a escrita, as relações do filme com aquilo que não é filme: o ator, a produção, o público, a crítica, o regime de governo, “[...] só assim se pode chegar à compreensão não apenas da obra, mas também da realidade que ela representa” (Ferro, 2010, p. 33) - o que é permeado pelas narrativas jornalísticas que ocasionalmente pautam as adaptações.

Um filme, seja ele qual for, sempre vai além de seu próprio conteúdo. Permite atingir uma zona da história até então ocultada, inapreensível, não visível. Mas por muito tempo, as classes dirigentes desprezaram a imagem, “[...] órfã, sem pai nem lei, a imagem era necessariamente selvagem: ela não podia ter opinião e era politicamente neutra” (Ferro, 2010, p. 52). De acordo com o teórico francês, os primeiros a encarar o cinema em sua plenitude foram os soviéticos e os nazistas que, a partir da década de 1920, analisaram a função e o

atribuíram estatuto eminente no mundo do saber, da propaganda e da cultura. A escolha dos temas, dos elementos, a apresentação dos gostos da época e outras necessidades de produção são capazes de trazer a verossimilhança do passado até a contemporaneidade. “O paradoxo é que essa constatação vale ainda mais para os filmes de ficção. As imagens do real, da verossimilhança, podem ser tão verdadeiras neles quanto num documentário” (Ferro, 2010, p. 60).

Conforme argumenta o autor, “[...] um filme, seja ele qual for, sempre vai além de seu conteúdo, e, da mesma forma que escapa a seu sensor, escapa também a quem faz a filmagem, ao *cameraman* e ao cineasta, que não chegam a apreender todas as significações que mostram” (Ferro, 2010, p. 116-117). A partir da segunda metade do século XX, a história de determinadas comunidades e movimentos passou a ser reconstituída e reconstruída a partir do resgate de outras fontes. Enquanto a *história oficial e institucional* obedece a um princípio hierárquico de informações e fontes, cada povo, cada grupo social, quer ter o domínio de sua própria história e, em busca de sua própria memória, cada qual recria para si mesmo um passado. Trata-se do fenômeno que Ferro (2010) denomina *história-memória*, geralmente construída por adição.

Já no caso da *história experimental*, a escolha das informações é explícita: para resolver determinada questão, são confrontados determinados documentos com outros. O historiador, nesse caso, não se contenta em dar suas fontes, mais ainda torna explícito o princípio de sua seleção. Na ficção cinematográfica, ou o que Ferro (2010) classifica como *história-ficção*, escolhem-se informações que parecem significativas no momento em que a obra é realizada. Não é o passado que se encontra no comando, como no caso da *história-memória*, mas sim o presente. Para analisar o funcionamento de diferentes discursos, Ferro (2010) divide a história nestes quatro grupos mencionados anteriormente: *história geral* (oficial, institucional), *história-memória* (grupos, comunidades), *história experimental* e *história-ficção*, para dizer que esta última utiliza como princípio organizacional a ordem estética e o suspense dramático, enquanto que o princípio cronológico e o rigor da demonstração pertencem aos demais grupos.

Já em relação à função das obras, o autor indica que ocorre uma variação de acordo com a natureza. Por exemplo, no caso da *história-ficção*, “[...] o cineasta satisfaz o princípio do prazer; e a busca de prestígio, de bom grado narcísica, define a natureza de suas criações” (Ferro, 2010, p. 178); a criatividade se apresenta pela escolha das situações, dos problemas e como eles serão apresentados. É neste ponto da criatividade, que engloba a forma artística, o uso da informação, do senso analítico junto com o imaginário, que se destacam muitos cineastas que realizam a transposição de informações de um dado tempo e tornam a história inteligível. Um caso ilustrativo significativo consiste em *O Encouraçado Potemkin* (1925), de Serguei

Eisenstein, que trouxe à tona o motim dos marinheiros humilhados a bordo do navio russo Potemkin, que fazia parte da frota leal no mar Negro, em 1905. Embora os homens tenham recebido apoio da população em terra, “[...] o motim havia sido banido da memória, poucos se lembravam dele e não se falava no assunto” (Ferro, 2010, p. 84).

Por seu turno, o filme francês *A grande ilusão* (1937), de Jean Renoir, que conta a história de dois soldados franceses capturados por tropas alemãs na Primeira Guerra Mundial, recebeu diferentes recepções ao longo da história:

A imprensa de esquerda saudou-o como uma obra pacifista que militava em prol da reaproximação dos povos. O filme mostrava que a verdadeira realidade da História não estava na luta entre nações, mas sim na luta de classes e, consequentemente, a guerra não tinha razão de ser. A reação das autoridades hitleristas foi a de proibir o filme porque dissolvia o *élan* nacional, mostrava os judeus sob um aspecto simpático e deixava ver uma mulher alemã entregando-se a um soldado francês (Ferro, 2010, p. 155).

O filme foi proibido em alguns países, recusado pela *Warner Bros* nos Estados Unidos e sofreu diferentes cortes, foi hostilizado e desprezado por intelectuais na época até que, em 1946, numa reviravolta de reconhecimento, recebeu convites para colaborações, embora na contemporaneidade ainda conviva com críticas em relação à representação da Grande Guerra, a construção do filme e cenários (Ferro, 2010).

Com o advento do cinema e da televisão, a história conheceu uma nova forma de expressão. No universo cinematográfico, existem os diretores que buscam a ajuda dos historiadores para a construção dos filmes, principalmente em relação aos cenários de determinadas épocas, figurinos, linguagem, mas cabe ao cineasta selecionar na história ocorrências e vestígios, deixando de lado outros, sem ter que justificar ou legitimar suas escolhas. Além disso, o cinema, como forma de comunicação e expressão, possui um complexo processo articulado e interligado ao circuito de produção, circulação, distribuição/consumo e reprodução, que segundo Hall (2003) são práticas conectadas e ao mesmo tempo autônomas. O objeto filme é composto por mensagens e significados que são organizados, codificados e decodificados até se tornarem narrativas. Por isso, os acontecimentos históricos na forma bruta não são, em princípio, eventos comunicativos, precisam passar pelas regras formais do discurso da linguagem audiovisual, ou seja é feita a transposição da fonte para o receptor, mas a “forma-mensagem” (Hall, 2003), quando o evento ganha a forma de mensagem, é apenas uma parte do sistema de comunicação.

O cinema, assim como a televisão, é constituído pela combinação de dois tipos de discurso, o visual e o sonoro. É no nível conotativo do signo que as ideologias alteram e transformam a significação, o que Ferro (2010) chama de “não visível”, presente no visível. Complementa Hall (2003, p. 395):

O nível de conotação do signo visual, de sua referência contextual e de seu posicionamento em diferentes campos discursivos de sentido e associação, é justamente onde os signos já codificados se interseccionam com os códigos semânticos profundos de uma cultura e, assim, assumem dimensões ideológicas adicionais e mais ativas.

Os códigos conotativos não são iguais entre si. Toda sociedade ou cultura tem suas classificações do mundo social, cultural e político. Na operação dos códigos profissionais, em que se aplicam critérios e operações de transformações, de natureza técnica e prática, o público tem a possibilidade de decodificar a mensagem, construir sentido e adentrar ao código dominante, ou seja acessar a comunicação sem mal-entendido. Hall (2003), porém, alerta para o código-negociado em que um ponto de vista hegemônico, carrega o selo da legitimidade, mas costuma estar atravessado por contradições e disjunções, causadas pelas codificações hegemônicas-dominantes e decodificações negociadas corporativamente.

Ferro (2008) acredita que as imagens, mais do que os textos, são as que marcam a memória, a compreensão das novas gerações. No cinema, a história se converteu numa força importante, assim como as obras de Shakespeare e os romances de Tolstói foram para o teatro. Desde sua criação, o cinema passou por várias fases. No começo, não tinha legitimidade como arte, as inovações do russo Sergei Eisenstein fascinaram o público e a crítica, quando o cineasta ousou romper o espaço e o tempo, e se consolidou na transição do cinema mudo para o sonoro. Em alguns momentos da história, os filmes se converteram em acontecimentos históricos, como por exemplo, o caso de *Mein Kampf* (1962), de Urs Odermatt, que “[...] abalou as famílias alemãs ao fazer as crianças perguntarem aos pais o que eles estavam fazendo enquanto o genocídio acontecia” (Ferro, 2008, p. 7, tradução da autora)¹⁹.

As notícias de jornais, classificadas como *fait divers*, serviram de fonte para o cinema desde a década de 1930. Os *fait divers* são classificados por Roland Barthes (1970) como a informação insólita, insignificante, monstruosa, extraordinária que não precisa de um contexto

¹⁹ No original, em espanhol: “sacudió a las familias alemanas al hacer que los hijos preguntasen a sus padres qué hacían mientras tenía lugar el genocidio”.

anterior ou exterior, mas que despertam o interesse das pessoas - isto é, estão à margem das “grandes cenas” da história:

Não é preciso conhecer o mundo para consumir um *fait divers*; ele não remete formalmente a nada além dele próprio; evidentemente, seu conteúdo não é estranho ao mundo: desastres, assassinios, raptos, agressões, acidentes, roubos, esquisitices, tudo isso remete ao homem, a sua história, a sua alienação, a seus fantasmas, a seus sonhos, a seus medos [...]; sem duração e em contexto, ele constitui um ser imediato, total, que não remete, pelo menos formalmente, a nada de implícito [...]. É sua imanência que define o *fait divers* (Barthes, 1966, p. 58-59).

Fritz Lang é reconhecido como o pioneiro deste tipo de filme. Em 1931, lançou o *M., o vampiro de Dusseldorf*. A história é baseada nos *fait divers* que aconteceram na Alemanha no final dos anos 1920, quando garotas foram mortas na cidade de Dusseldorf. Os assassinatos chocaram a cidade, mas a operação realizada para localizar o responsável pelas mortes despertou ainda mais a atenção. A polícia buscou ajuda de um grupo de moradores de rua para encontrar o criminoso, que foi sentenciado à pena de morte e executado imediatamente. Outra história que começou como *fait divers* publicados no *New York Times*, em 1959, e que alcançou repercussão mundial, foi contada por Truman Capote (1924-1984), no já mencionado livro *A Sangue Frio* (1966). No ano seguinte ao lançamento, em 1967, ganhou uma versão homônima para o cinema dirigida por Richard Brooks, e em 2005 uma nova versão de Bennett Miller.

Ao longo dos tempos, o cinema se consolidou e a partir dos anos de 1970, nos Estados Unidos, o cinema crítico passou a apresentar uma nova visão da própria história, “[...] um país que interroga a si mesmo, depois da guerra do Vietnã e da crise” (Ferro, 2010, p. 197), por isso, sem nenhum embaraço. Ferro (2008, p. 8, tradução da autora) afirma que “é através do cinema ou da televisão que se influencia a vida das sociedades, como estes programas desempenham o papel de informantes privilegiados, quer tratem do passado ou do presente, ou seja, da História”²⁰. Mesmo nos filmes em que a história não está no tema central, ela serve de marco para uma intriga.

Recentemente, o cinema estadunidense se pautou em histórias de mulheres negras que estavam guardadas há décadas, e que foram recontadas, assim receberam o devido reconhecimento público, ainda que tardio. Entre os filmes que resgatam a participação das mulheres afro-americanas na construção identitária estadunidense está *Estrelas Além do Tempo*

²⁰ No original, em espanhol: “[...] es a través del cine o de la televisión cómo se influye en la vida de las sociedades, como estos espectáculos desempeñan el papel de informador privilegiado, traten del pasado o del presente, es decir, de Historia”.

(2016), de Theodore Melfi, que retrata as trajetórias de Katherine Johnson, Mary Jackson e Dorothy Vaughan, três cientistas que trabalhavam na *Langley Research Center* (Centro de Pesquisas Langley), na NACA, (atual NASA). Dorothy Vaughan, matemática, foi a primeira pessoa negra a ter um cargo de supervisão na NASA. Mary Jackson, matemática e física, precisou de permissão especial para frequentar as aulas no curso de Engenharia e foi a primeira engenheira aeroespacial negra da NASA. Katherine Johnson, matemática, foi chamada para checar os cálculos dos computadores IBM para a rota da missão *Friendship 7*, tripulada pelo astronauta John Glenn, que se tornou o primeiro astronauta estadunidense a entrar em órbita na Terra em 20 de fevereiro de 1962. Após o êxito da *Friendship 7*, Katherine também integrou a equipe da *Apollo 11*, fez os cálculos que ajudaram a sincronizar o módulo lunar da *Apollo 11* com o módulo de serviço e ainda trabalhou em outros projetos espaciais da NASA. O filme é baseado na obra de Margot Lee Shetterly (2016), que vendeu os direitos autorais, antes do lançamento do livro, para a construção do roteiro fílmico. As atrizes estadunidenses que interpretaram as cientistas, revelaram em entrevistas que não conheciam as histórias das mulheres, só passaram a saber quando receberam o roteiro baseado em fatos reais.

Outro filme baseado na história de mulheres negras, segregadas, que vem à tona depois de sete décadas, é o *Batalhão 6888* (2024), de Tyler Perry, inspirado na história do primeiro batalhão de mulheres negras que ajudou a entregar milhões de cartas, que estavam acumuladas e amontoadas em hangares durante a Segunda Guerra Mundial. Em três meses, o 6888º batalhão recuperou e distribuiu 17 milhões de correspondências, metade do tempo previsto pelos comandantes do Exército. Antes de voltar aos Estados Unidos, os soldados passaram pelo *front* francês. O trabalho realizado por 850 mulheres, demorou décadas para ser reconhecido pelo governo estadunidense. Em entrevista ao *Entertainment Weekly* (2024), o diretor revelou que a maior parte das mulheres guardava em segredo a participação no conflito por conta dos boatos espalhados entre os norte-americanos. “A maioria delas sentia vergonha por estar no exército; não pelo que fizeram, mas pelos rumores espalhados sobre elas, que a única razão pela qual foram enviadas para a Europa era para serem concubinas dos soldados negros” (Perry, 2024 *apud* Estadão, 2024). A cena em que o batalhão é saudado por soldados brancos, ao retornar da guerra, não aconteceu na vida real.

Nesse cenário, para as finalidades da presente pesquisa, entende-se que a representação da história, primeiramente pela narrativa jornalística dos livros-reportagem e posteriormente pelo cinema, endereça a importantes marcas simbólicas próprias das narrativas de não-ficção. Identificar tais marcas inscreve-se no horizonte dos objetivos centrais desta tese.

4 FUNDAMENTOS CONTEXTUAIS - CARTOGRAFIA DAS AUTORIAS: FERNANDO MORAIS, JAYME MONJARDIM E VICENTE AMORIM

*Um prazer doloroso.
Sofro muito pra escrever.
(Fernando Morais, 2012)*

*Escrever é sofrimento!
O pensamento verte sangue,
mas ao mesmo tempo é celebração.
Se você gosta do que eu faço,
se você aprova, então, eu não peço mais nada.
(Lygia Fagundes Telles, 1996)*

Este capítulo apresenta a trajetória profissional dos autores sobre os quais esta pesquisa se debruça, primeiro do jornalista e escritor Fernando Morais, depois dos diretores Jayme Monjardim e Vicente Amorim, os dois últimos, respectivamente, responsáveis pelas adaptações para o cinema de *Olga* (2004) e *Corações Sujos* (2012). Hutcheon (2011) diz que conhecer a mente e a personalidade do criador pode alterar, de alguma forma, a interpretação do público. Desejos, motivações artísticas e estilo de trabalho podem, inclusive, transformar a interpretação dos significados das obras, bem como as respostas a elas. Argumenta o autor: “[...] tal como o adaptador, o público também interpreta num contexto” (Hutcheon, 2011, p. 154). Nesse sentido, o exemplo do diretor Jayme Monjardim mostra-se significativo. Dono de uma trajetória de realização de dezenas de novelas e minisséries televisivas, o diretor não escapou - como será visto à frente - do fardo pesado de rótulos pré-definidos quando do seu trabalho no cinema. Portanto, o objetivo central deste capítulo é contextualizar as autorias para compreender como as fronteiras sociais de diferentes povos e regiões, perpassadas pelos autores, podem contribuir e/ou interferir na construção de diferentes representações em suas obras. Procura-se desvendar o olhar profissional e criativo, por exemplo, do repórter Fernando Morais, que, via de regra, ainda que com profundo envolvimento com os temas, se posiciona em seus livros-reportagem como narrador em terceira pessoa.

4.1 Fernando Moraes

Nascido em 1946 na cidade mineira de Mariana, no início da década de 1960, Fernando Moraes radicou-se em Belo Horizonte, onde precocemente iniciou-se na carreira do jornalismo. Em 1966, mudou-se para São Paulo, onde atuou como repórter, redator, chefe de reportagem e editor em diversos periódicos, com especial passagem pelo *Jornal da Tarde*, do *Grupo Estado*, veículo que propiciou seu mergulho e prestígio na grande reportagem (Moraes, 1985).

A primeira obra, *Transamazônica* (1970), compreende uma série de reportagens escrita por Fernando Moraes e Ricardo Gontijo (1944-2022), com fotos de Alfredo Rizutti e análise do economista e embaixador Roberto de Oliveira Campos, publicada no *Jornal da Tarde* na década de 1970 e, no mesmo ano, em formato de livro, pela editora Brasiliense. O livro é dividido em três capítulos, sendo que o primeiro deles, *Primeira Aventura na Estrada*, de Fernando Moraes, é escrito em primeira pessoa. “Fazia um calor de 29 graus, às dez da noite, quando eu, Ricardo, o fotógrafo Alfredo Rizutti e o pernambucano José Denizeti, motorista, saímos de João Pessoa, Paraíba, quilômetro zero da Rodovia Transamazônica” (Moraes; Gontijo; Campos, 1970, p. 1). Os autores narram a jornada de percorrer, em dois meses, 5.296 quilômetros do traçado original da futura rodovia Transamazônica, na época definida como “[...] maior empreendimento rodoviário já projetado no Brasil” (Moraes; Gontijo; Campos, 1970).

A tarefa atribuída pelo editor do *Jornal da Tarde*, Fernando Portela (1970), foi a de que eles deveriam “[...] entrevistar governadores, ministros, flagelados nordestinos, sertanistas, empreiteiros, economistas, traficantes de ouro e pedras preciosas. Vocês devem contar tudo sobre a estrada e o que ela representa para o Brasil”, e para isso teriam também de cuidar das próprias vidas, porque “o jornal precisava de uma grande reportagem” - o que de fato aconteceu. Naquele mesmo ano, a série foi contemplada com o *Prêmio Esso de Jornalismo*, uma das principais marcas simbólicas do capital cultural (Bourdieu, 1997a, 1997b) do campo jornalístico brasileiro.

Nesta missão especial, Fernando Moraes, então aos 24 anos, pôde conhecer de perto o flagelo da fome no nordeste e no norte do país. Ao longo do relato, Moraes (1970) descreve a passagem por cidades empobrecidas pela seca, nas quais os habitantes não têm alternativas de sobrevivência. Depois de percorrer os primeiros 70 quilômetros, em Patos, ainda na Paraíba, se depararam com a triste realidade que assolava a região desde 1877. Quase todos os lavradores da cidade, que tinham perdido o rebanho e as pequenas lavouras de subsistência, eram aproveitados nas frentes de trabalho do Exército, junto com o Ministério do Interior e o DNER

(Departamento Nacional de Estradas e Rodagem). “Ali mesmo, perto de Patos, encontramos uma dessas frentes de trabalho com mais de 80 homens varrendo uma estrada de terra que seria cascalhada alguns dias depois” (Morais; Gontijo; Campos, 1970, p. 3), serviço realizado embaixo de sol para justificar o salário de dois cruzeiros por dia, pagos em mantimentos.

Foi a forma burocrática, ineficaz e humilhante que o Exército encontrou para “resolver” o problema da fome dos flagelados nordestinos. Situação encontrada em outras cidades ao longo do percurso, conforme a equipe avançava no semiárido acompanhando o traçado da Transamazônica. A percepção do jornalista Fernando Moraes, à época, hoje soa equivocada. No livro-reportagem, Moraes (Morais; Gontijo; Campos, 1970) deixa entender que a frente de “trabalho” organizada pelo regime militar estava proporcionando oportunidades quando diz que “[...] mesmo que seja para varrer uma estrada de terra, o importante é não deixar que morram de fome os que puderem e quiserem trabalhar” (Morais; Gontijo; Campos, 1970, p. 4), trabalho humilhante de subsistência, que tinha o mesmo significado do ditado popular “enxugar gelo” no calor.

O Plano de Integração Nacional, que contemplava a ocupação da Amazônia por nordestinos, a exploração das riquezas naturais, como madeira, e minerais, como ouro, sem estudos técnicos sobre a fertilidade do solo para instalação de colônias agrícolas, com ausência de assistência técnica até para as famílias já residentes nas regiões norte e nordeste, e com pouca análise de custos, foi considerado polêmico e controverso. Um exemplo “[...] foi a Fazenda Experimental implantada em 1964, em Humaitá, no Amazonas, que recebeu duas mil cabeças de gado e em seis anos restavam 20 doentes contaminados por *piroplasmose*, *tuberculose* e *brucelose*” A Fazenda Experimental não tem nada: nem assistência veterinária, nem plantações, nem qualquer lavoura de subsistência” (Morais; Gontijo; Campos, 1970, p. 78). O Plano da Rodovia Transamazônica pegou de surpresa governadores do Nordeste e da Amazônia, “[...] a decisão não foi precedida de estudos de viabilidade econômica, costume que a Revolução de 1964 [Sic] implantou no país” (Morais; Gontijo; Campos, 1970, p. 107).

A viagem de Fernando Moraes ao nordeste brasileiro aconteceu em plena ditadura militar, e mesmo diante das críticas, o que o regime precisava na época era de visibilidade social. Os brasileiros precisavam saber que o governo estava “dando respostas” ao problema da seca nordestina, por isso o Plano de Integração tinha mais um *valor simbólico* do esforço nacional do que de fato uma estratégia eficaz para atingir o objetivo inicialmente planejado que era o de reduzir a fome e a miséria. No Brasil, a Ditadura Militar ganhava corpo por forte influência da política norte-americana que apoiou golpes de Estado na América Latina. O regime socialista estabelecido em Cuba, no final da década de 1950, fez com que os Estados

Unidos tomassem providências para que não acontecesse o mesmo nos outros países da região. Os norte-americanos incitaram determinados grupos a empreender o golpe de Estado, além de financiar e fornecer armas para países como o Brasil. De acordo com Marcondes Filho (1987, p. 58), houve uma sequência de golpes militares no continente latino-americano: depois do Brasil, em 1964, Peru, em 1968, Bolívia, em 1971, Equador, em 1972, Chile e Uruguai, em 1973, e Argentina, em 1976, fruto da estratégia defensiva norte-americana. “O maior objetivo dos Estados Unidos era se manter no topo do capitalismo e impedir que o regime socialista implantado em Cuba se alastrasse, pois isso colocaria em risco os mercados de consumo da produção estadunidense” (Nantes, 2015, p. 67).

A trajetória de Fernando Moraes na grande reportagem iniciada com *Transamazônica* (Moraes; Gontijo; Campos, 1970) frutificou numa carreira reconhecida pelo campo e pela crítica. O jornalista recebeu três vezes o *Prêmio Esso de Jornalismo* e quatro vezes o *Prêmio Abril de Jornalismo*, um deles em 1976, quando trabalhava na revista *Veja*, junto com Augusto Nunes, pela cobertura das eleições municipais daquele ano; outro em 1978 com a reportagem publicada na *Playboy* sobre a infiltração de espiões cubanos na CIA. Em outubro de 2023, foi condecorado no 45º Prêmio Jornalístico Vladimir Herzog de Anistia e Direitos Humanos, junto com as jornalistas Sônia Bridi e Glória Maria (*in memoriam*). A proposta do Prêmio é homenagear personalidades e profissionais com atuação destacada nas causas relevantes da democracia, da justiça social e dos direitos humanos.

A exemplo do escritor brasileiro Raduan Nassar, autor de *Lavoura Arcaica* e *Um Copo de Cólera*, ao qual os acontecimentos históricos no país influenciaram a escrita destas importantes obras literárias lançadas respectivamente em 1975 e 1978, Fernando Moraes também foi arrebatado pela Ditadura Militar no Brasil de 1964 a 1985. Foi neste contexto que, em 1970, foi escalado com os dois colegas repórteres para percorrer os mais de cinco mil quilômetros do traçado da Transamazônica. Na viagem, Fernando Moraes, como mencionado anteriormente, deparou-se com a pobreza, a escassez de alimentos, de trabalho e falta de perspectivas de dias melhores. A Transamazônica representava a esperança de que um dia a infraestrutura, o progresso e o emprego digno alcançariam os inalcançáveis. Fernando Moraes viu pessoalmente a cruel realidade de dezenas de homens famintos e cidades destruídas, saqueadas por retirantes esfomeados que fugiam da seca em busca de alimento, circunstâncias que ajudaram a forjar seu percurso como autor.

O sucesso editorial encontra respaldo no capital simbólico (Bourdieu, 1997a, 1997b) construído por Fernando Moraes ao longo de sua carreira como jornalista e escritor. *Transamazônica* foi o primeiro êxito editorial de Fernando Moraes com mais de 20 mil

exemplares vendidos. O sucesso do autor na produção editorial de livros jornalísticos não parou de crescer a partir de então.

Dentro da cartografia de Fernando Moraes, aos 30 anos, ainda sob o regime ditatorial brasileiro, lançou *A Ilha* (1976), livro que relata as mudanças ocorridas em Cuba depois da Revolução de 1959. A obra é caracterizada pelo historiador Maués (2020) como de oposição à ditadura vigente no Brasil. O interesse pela história começou em 1973, ainda no *Jornal da Tarde*, quando Fernando Moraes demonstrou a vontade de realizar uma reportagem sobre Cuba. Porém, desde o golpe militar, o Brasil havia interrompido relações diplomáticas com o país caribenho, o que atrasou a obtenção do visto de entrada. A autorização só aconteceu em 1975, quando Fernando Moraes trabalhava na revista *Visão*. Depois de dois meses em território socialista e sem espaço para a publicação, a grande reportagem foi transformada em livro pela editora *Alfa-Omega*. Dois anos depois, em 1978, Fernando Moraes foi eleito deputado estadual em São Paulo pelo MDB, reeleito em 1982 com atuação radical de oposição à ditadura: “[...] a projeção que o livro lhe havia dado, assim como sua vinculação ao campo socialista que a obra deixava clara, foram elementos fundamentais para a candidatura” (Maués, 2020, p. 13-14). Em 2001, *A Ilha* alcançou a 30ª edição.

Nas obras de não-ficção, Fernando Moraes reproduz fotos que fazem parte do arquivo pessoal das personagens, que foram publicadas em jornais, revistas, que pertencem às bibliotecas, acervos fotográficos ou a outros arquivos públicos. No livro *Chatô, o Rei do Brasil*, Moraes (1994) procura dar crédito às ilustrações e tem o cuidado de dizer que fez o possível para determinar a origem e a autoria das fotos, e se coloca à disposição para creditar as que eventualmente pertencem ao acervo pessoal e estão sem identificação de autoria: “[...] teremos o prazer em creditar esses fotografos caso se manifestem” (Moraes, 1994, p. 709). Embora a explicação e o pedido de desculpas estejam no final da obra, são elementos que demonstram a preocupação do autor em relação ao direito de uso da imagem e da utilização de um trabalho que tem autoria. Tratam-se de valores caros aos profissionais do jornalismo, que lutaram para ter suas obras creditadas nos jornais, revistas e posteriormente no ambiente digital.

O lançamento, em 1976, de *A Ilha* foi um dos marcos da migração definitiva do jornalista das redações jornalísticas tradicionais para o setor dos livros de não-ficção. Nas duas décadas seguintes, duas biografias voltaram a conceder grande prestígio editorial ao autor: *Olga*, em 1985, biografia de Olga Benário; e *Chatô: O rei do Brasil*, em 1994, biografia do jornalista Assis Chateaubriand – ambas também adaptadas posteriormente ao cinema. Na primeira década dos anos 2000, período de lançamento de *Corações Sujos*, Moraes teve outros destaques nos ranqueamentos de livros mais vendidos no Brasil: a republicação de *Olga*, desta

vez repaginada pela editora Companhia das Letras, ocupou a sexta colocação em 2004, e *O Mago*, biografia do escritor Paulo Coelho lançada em 2008, foi a oitava obra mais vendida no mesmo ano (Reimão, 2011).

Reimão, Maués e Nery (2015) debatem a história da Editora Alfa-Omega, fundada em São Paulo, em 1973, pelo casal Fernando e Claudete Mangarielo, durante a ditadura militar, e que primeiramente abriu as portas para os livros-reportagem de Fernando Morais. A editora desde seu início combateu o regime militar “publicando o pensamento crítico brasileiro”, de autores de esquerda, linha editorial que buscou manter ao longo de suas cinco décadas de história. Nos primeiros anos, publicou livros de autoria de docentes da Universidade de São Paulo (USP), mas notadamente foi com a publicação de *A Ilha* (1976), de Fernando Morais, que a editora registrou o primeiro sucesso de vendas, com mais de 150 mil exemplares vendidos. Menos de dez anos depois, a editora lançou o segundo *best-seller*, *Olga* (1985), do mesmo autor.

Antes do sucesso de *Olga* (1985), a Alfa-Omega teve livros censurados durante o regime: *4 Cantos de pavor e alguns poemas desesperados* (1973), de Álvaro Alves de Faria, e *Em câmara lenta*, de Renato Tapajós, publicado apenas em 1977. Os versos de Faria (1973) foram considerados subversivos pelo Departamento de Censura e Diversões Públicas (DCDP), segundo o qual “atentam à moral e aos bons costumes”. *Em câmara lenta* (Tapajós, 1977), livro que anteriormente foi rejeitado por outras duas editoras, foi uma das primeiras obras de ficção a falar da guerrilha urbana no Brasil. O autor escreveu quando esteve preso de 1969 a 1974, militante da organização Ala Vermelha que lutava para derrubar a ditadura (Reimão; Maués; Nery, 2015). Além da censura, a publicação rendeu nova prisão ao escritor e pedidos de explicações ao editor, que também foi detido. Foram os dois *best-sellers* de Fernando Morais que proporcionaram o fôlego financeiro até o final dos anos de 1980.

No site da editora²¹, onde consta sua história, está a informação de que juntos *Olga* e *A Ilha* venderam cerca de 400 mil exemplares pela editora. Em entrevista concedida a Reimão, Maués e Nery (2015), o editor Fernando Mangarielo, sócio da editora Alfa-Ômega, revelou as especificidades da publicação de *Olga* (1985) e a posterior divergência comercial com o autor:

Olga foi o livro que mais vendeu, tanto em exemplares como em termos de tempo, quatro anos e meio. Eu sou o único editor que, no caso do livro *Olga*, tenho dois fotolitos do próprio livro. Mandava rodar 20 mil numa gráfica e 20 mil noutra. Porque antigamente as gráficas brasileiras tinham um defeito: tinham capacidade de imprimir, mas não tinham de acabamento, dobrar,

²¹ Editora Alfa Omega. Disponível em: <https://alfaomega.com.br/sobre/>. Acesso em: 2 jan 2025.

montar etc. [...]. Um dia eu cheguei a comandar três edições, 20 mil, 20 mil e 20 mil (Mangarielo, 2013, *apud* Reimão; Maués; Nery, 2015, p. 179-180).

Olga foi o segundo sucesso de vendas da Alfa-Omega, livro biográfico, “que era acima de tudo uma grande reportagem que iluminava momentos fundamentais da trajetória de uma das personagens mais simbólicas das esquerdas brasileiras: Luís Carlos Prestes” (Reimão; Maués; Nery, 2015, p. 182).

No final dos anos 1980 divergências comerciais levaram a que Moraes não renovasse o contrato de edição de *Olga* com a Alfa-Omega. O rompimento entre Mangarielo e Moraes deveu-se a questões contratuais referentes a direitos autorais da obra e à sua negociação com outros países e para a adaptação cinematográfica. Para Mangarielo, o contrato deixava claro que tais negociações deveriam ser feitas pelo editor e não pelo autor (Reimão; Maués; Nery, 2015, p. 183).

O rompimento com a Alfa-Omega levou Fernando Moraes a assinar contrato com a Editora Companhia das Letras, que lançou a biografia do empresário Assis Chateaubriand (1892-1968), *Chatô, o rei do Brasil* (Moraes, 1994). No ano seguinte, 1995, o filme homônimo com a proposta de contar a história do empresário da comunicação, proprietário dos *Diários Associados*, começou a ser produzido com previsão para ser lançado em 1997, mas o roteiro foi refeito, as filmagens interrompidas, até ser concluído e lançado em 2015, com direção de Guilherme Fontes, roteiro de João Emanuel Carneiro, Matthew Robbins e Guilherme Fontes, sendo classificado no gênero comédia.

A Companhia das Letras foi fundada em 1986 por Luiz Schwarcz e Lilia Moritz Schwarcz e ao longo dos anos firmou parcerias e fusões com editoras conceituadas, como Objetiva, em 2015, e em 2019 com a tradicional editora Zahar, fundada em 1957, no Rio de Janeiro pelo editor Jorge Zahar, pioneira na publicação de livros nas áreas de ciência humanas e sociais no Brasil. Até novembro de 2024, o Grupo Companhia das Letras, formado por 21 selos, contabilizava mais de seis mil títulos publicados ao longo de 38 anos. Desde 2001, *A Ilha* (1976) faz parte do catálogo da Editora Companhia das Letras. De 2022 a 2024, a editora afirma ter recuperado 60 títulos, entre eles a quadragésima edição brasileira de *Olga* (2022). Nela foi incluído posfácio sobre os cem anos de história do PCB. “A aclamada biografia, fruto de extensa pesquisa, é acrescida de posfácio inédito que rememora a formação do partido, cuja atividade tangencia a vida breve e valente desta mulher” (Companhia das Letras, 2022)²².

²² Disponível em: <https://www.companhiadasletras.com.br/livro/9786559211661/Olga-nova-edicao>. Acesso em: 6 jan. 2025.

O grande feito editorial de *Corações Sujos* e da republicação de *Olga*, sucessos no início dos anos 2000, e suas subsequentes transposições para o cinema – temas desta pesquisa –, portanto, não ocorrem num vácuo. As vendas acima da média nas livrarias automaticamente despertaram o interesse da indústria cinematográfica, que não casualmente busca histórias vendáveis e rentáveis para adaptar para a linguagem audiovisual. Seger (2006) explica que os executivos e produtores procuram as adaptações como fonte para o cinema porque comercialmente mostra-se mais viável trabalhar com histórias que já tenham público, muito embora o custo seja maior, primeiro para comprar os direitos do livro e depois para fazer o roteiro. Elementos como história envolvente, visual e dinâmica, personagens atraentes, rituais, festas, costumes presentes na obra, são pistas, mas não são determinantes para que o livro seja adaptado.

Em alguns casos, como em *Corações Sujos*, o original oferece resistência à adaptação pois implica em mudanças e na supressão de muitas partes consideradas secundárias para o roteirista ou para o diretor. Além disso, o filme constrói os detalhes por meio de imagens e consegue comunicar, em questão de segundos, informações que ocupam páginas e páginas de descrição nos livros. Em uma obra literária, por exemplo, quando o narrador coloca o foco na ação, segue-se sua execução; já quando o foco está nos sentimentos, concentra-se neste âmbito. Por seu turno, a produção audiovisual é capaz de revelar numa única cena personagens, levar à ação e explorar a temática em tela.

Nesse sentido, em termos da postura adotada por Fernando Moraes como autor, retomam-se as reflexões de Antonio Candido (2006), que dentro das modalidades de estudo sociológico em literatura, relaciona pelo menos quatro possibilidades. A quarta delas será utilizada aqui, a que estuda a posição e a função social do escritor, procurando relacionar a sua posição com a natureza da sua produção e ambas com a organização da sociedade. “Fator social é invocado para explicar a estrutura da obra e o seu teor de ideias, fornecendo elementos para determinar a sua validade e o seu efeito sobre nós” (Candido, 2006, p. 24). O *Conceito de Organicidade da Obra* recebeu das correntes modernas o que lhe faltava: instrumentos de investigação, inclusive terminologia adequada. É possível refletir sobre “quais são as possíveis influências efetivas do meio sobre a obra?” (Candido, 2006, p. 29). A trajetória de Fernando Moraes constitui um objeto pertinente para esse escopo de análise.

Em 2018, Fernando Moraes lançou o *Blog Nocaute* com recursos provenientes de doações. O blog tinha o propósito de ser um canal de notícias, entrevistas e reportagens independente, sem ligações com partidos políticos ou organizações de qualquer natureza. O blog de iniciativa do jornalista e escritor encerrou as atividades em agosto de 2020, logo após

a exibição do quarto e último episódio da minissérie *Entrevistas com Putin*, dirigida por Oliver Stone. Somado ao corpo editorial composto por 12 pessoas, contava com 29 colaboradores, sendo cinco deles correspondentes em outros países. “O dinheiro era pouco e acabou. Conseguimos sobreviver mais de três anos, sempre com a corda no pescoço” (Morais, 2020). As doações que mantinham o canal pouco a pouco foram diminuindo. Com alcance de 400 mil leitores, o canal no *YouTube* @nocauteTV tinha até a data de redação desta tese cerca 110 mil inscritos e mais de 15 milhões de visualizações.

Na relação de livros publicados por Fernando Moraes estão: *Transamazônica*, (1970), com Ricardo Gontijo e Alfredo Rizutti; *A Ilha* (1976), *Olga* (1985), *Chatô*, *O Rei do Brasil* (1984), *Corações Sujos* (2000), *Cem Quilos de Ouro* (2003), *Na Toca dos Leões* (2005), *Montenegro, as aventuras do Marechal que fez uma revolução nos céus do Brasil* (2006), *O Mago* (2008), *Os Últimos Soldados da Guerra Fria* (2011) e *Lula*, vol. 1 (2021). Fernando Moraes conta com uma equipe de pesquisadores que realiza o levantamento de documentos históricos e a confirmação de fatos consultando outros personagens, jornais, revistas e periódicos. No caso de *Corações Sujos*, por exemplo, relaciona ao final da obra as personagens entrevistadas e as fontes documentais pesquisadas, tais como departamentos de polícia, arquivos históricos, bibliotecas, centros de pesquisas, institutos e bibliografias. A obtenção de documentos que comprovem os fatos e os depoimentos é um item valioso para o autor, ofício que é delegado por ele para historiadores e outros jornalistas parceiros. Todavia, Moraes faz questão em seu *modus operandi* de realizar as entrevistas de forma presencial sempre que possível. Procura perseguir a notícia com o mesmo faro do jornalismo diário, com a preocupação de apresentar a maior quantidade de detalhes possível. Uma entrevista conduz a outro personagem, que conduz a outra fonte e assim vai sendo construído e montado o quebra-cabeças da história.

Depois da apresentação de aspectos biográficos do jornalista e escritor premiado, por que ainda se mostra necessário falar sobre o autor? De antemão, porque antes de ser escritor, Fernando Moraes é jornalista e o primeiro livro do autor é uma coletânea das reportagens especiais que inclusive deram a ele o prêmio máximo do jornalismo brasileiro. Pois bem, dito isso, pode-se afirmar que Fernando Moraes conhece todo o processo do fazer jornalístico, o que o lendário engenheiro mecânico Frederick Taylor denominava, na lógica de sua linha de produção, como “conhecedor de todas as etapas, desde o chão de fábrica”. Começou “apertando parafusos”, empurrando carro no atoleiro de areia no nordeste brasileiro até alcançar os mais altos cargos da profissão.

Não casualmente, *Olga* e os japoneses protagonizados em *Corações Sujos* são exemplos

típicos do fascínio que Fernando Moraes nutre pela realidade histórica e sublinham a riqueza de sua narrativa como objeto de pesquisa nas interfaces entre a ficção e a não-ficção, tema desta tese.

4.2 Jayme Monjardim

A ideia é morrer jovem o mais tarde possível!

Jayme Monjardim (2024)

Jayme Monjardim é diretor de cinema e televisão. Filho do empresário Andréa Matarazzo Junior (1919-1964) e da cantora Maysa Figueira Monjardim Matarazzo (1936-1977), e bisneto do conde italiano Francesco Antonio Maria Matarazzo (1854-1937), Jayme costuma mencionar que logo no início da carreira precisou optar pelo sobrenome da mãe, Monjardim, por sentir que estava sendo excluído das produções de cinema por carregar o tradicional e bilionário peso do sobrenome Matarazzo - muito embora o relacionamento com a mãe tenha sido conturbado desde a primeira infância, quando os pais se separaram, Jayme tinha pouco mais de um ano. De acordo com os relatos históricos presentes em obras audiovisuais, como as dirigidas pelo próprio filho, Maysa optou pela carreira profissional de cantora e por deixar a criação do filho com o ex-marido e sua nova esposa.

Depois da morte do pai, Jayme passou sete anos num internato na Espanha e aos 15 anos pediu emancipação. Por que, entretanto, essa parte da história de Monjardim é relevante para a presente pesquisa? Explica-se: o então jovem produtor estudou cinema na Itália e os primeiros trabalhos como diretor, na Rede Bandeirantes, foram um curta-metragem sobre a história da mãe, em 1979, uma homenagem após dois anos da morte da cantora e compositora Maysa. Em 1983, comandou *Maysa Especial* e *Braço de Ferro*, as duas produções para a Rede Bandeirantes. Em 2009, para a TV Globo, Monjardim dirigiu outro projeto sobre a mãe, a minissérie escrita por Manoel Carlos intitulada *Maysa: Quando Fala o Coração*.

Maysa foi descoberta como artista, em 1956, pelo produtor musical Roberto Côrte-Real, que a convidou para lançar o disco *Convite Para Ouvir Maysa*. Na época, estava grávida e as exigências do marido para permitir a gravação foram muitas. Primeiramente, que a gravação fosse depois do nascimento do bebê; depois, que na capa do disco não poderia ter a foto da esposa (no lugar foram estampadas orquídeas). Para finalizar, o marido exigiu que a renda teria que ser revertida para a filantropia, o beneficiário foi um Hospital de Câncer em São Paulo. As músicas fizeram sucesso e foram tocadas nas rádios paulistas e cariocas. Em 1957, com menos de um ano de carreira, no julgamento anual dos cronistas de rádio de São Paulo para escolha dos *Melhores do Ano de 1956*, Maysa foi apontada como *Revelação feminina*, *Melhor compositora* e *Melhor letrista*. O Clube dos Cronistas de Discos lhe concedeu o título de *A maior cantora do ano*. No ano seguinte, foi premiada com o disputado *Troféu Roquette Pinto*

como *A melhor cantora de 1958*. Maysa, considerada precursora do samba-canção, fez sucesso nas décadas de 1950, 1960 e início dos anos 1970. A minissérie de 2009 conta a relação da artista com o filho único, Jayme Monjardim, e a trajetória da cantora, intérprete, compositora, instrumentista e atriz brasileira, que enfrentou o preconceito da família Matarazzo que não aceitava sua vocação da artista. Maysa faleceu aos 40 anos, no Rio de Janeiro, vítima de um acidente de carro na Ponte Rio-Niterói, em 1977. Jayme Monjardim, à época das gravações de *Maysa: Quando Fala o Coração* (2009), afirmou que se preparou por anos para o projeto, considerado por ele como o trabalho mais importante de sua vida.

A primeira direção geral de Monjardim na TV Globo foi *Direito de Amar* (1987), escrita por Walter Negrão. Em 1989, quando se desligou da Globo, dirigiu a novela *Pantanal* que foi ao ar em 1990, na *TV Manchete*, com texto de Benedito Ruy Barbosa. A novela nasceu em 1983, após uma viagem do escritor à região. Ruy Barbosa fez a sinopse da história ambientada no Pantanal para o horário das 18h, mas a direção da *Rede Globo* a recusou por duas vezes, por conta dos desafios logísticos. Jayme Monjardim já estava na direção artística da *TV Manchete* quando recebeu a proposta e o desafio de dirigir uma novela em locações externas sem a utilização de estúdios. Solicitou que Ruy Barbosa ajustasse a sinopse para o horário das 21h30 e, desde os primeiros capítulos, a novela conquistou o público com histórias e cenas de uma região, até então desconhecidas por boa parte do país. Na sequência, motivada pelo sucesso de *Pantanal* (1990), a *TV Manchete* apostou na sinopse apresentada por Jayme Monjardim com a história de *Ana Raio e Zé Trovão* (1990-1991), também gravada fora dos estúdios. Desta vez, porém, sem a assinatura de Benedito Ruy Barbosa, o texto ficou a cargo de Marcos Caruso e Rita Buzzar, e Marcus Viana na composição da trilha sonora, o mesmo da novela *Pantanal* (1990).

Para a direção do filme *Olga* (2004), Jayme Monjardim não foi a primeira opção. Em 2001, a atriz Patrícia Pillar e o diretor Luiz Fernando Carvalho foram cotados para a pré-produção. Patrícia Pillar chegou a mostrar interesse em interpretar *Olga Benario* quando soube da adaptação, mas a escolhida foi a atriz Camila Morgado, que realizou treinamento militar para aprender a empunhar armas, fez exercícios de camuflagem e para as cenas no campo de concentração perdeu sete quilos. A maior dificuldade, de acordo com Monjardim, foi encontrar o intérprete de Luís Carlos Prestes. Foram feitos mais de quarenta testes até chegar a Caco Ciocler, que apresentava traços físicos mais próximos do personagem. O filme foi gravado no Rio de Janeiro, na antiga fábrica de tecidos de Bangu, que virou o campo de concentração de *Ravensbrück*. Para a gravação das cenas, que representaram a Alemanha fria, foram utilizadas máquinas de neve sobre os telhados, sal grosso no chão, oficiais com pesadas roupas de lã, e as

prisioneiras esqueléticas com as cabeças raspadas.

O filme *Olga* (2004) foi escolhido no Brasil, entre nove inscritos, como o candidato brasileiro ao *Oscar* de 2005 na categoria *Melhor Filme Estrangeiro*. A indicação foi feita pela Comissão Especial formada por personalidades da área do cinema: André Luiz Pompéia Sturm, Carla Camurati, José Geraldo Couto, Luiz Severiano Ribeiro Neto e Paulo Maurício Germany Caldas, sob a coordenação do secretário do Audiovisual, Orlando Senna, do Ministério da Cultura, em setembro de 2004. A Academia de Artes e Ciências Cinematográficas de *Hollywood* convida cerca de 50 países para apresentarem seus candidatos, no final apenas cinco filmes são escolhidos para disputar a estatueta. Embora o diretor Jayme Monjardim tenha comemorado a escolha brasileira, o filme não ficou entre os cinco finalistas. Em entrevista à Folha de S. Paulo, Monjardim se mostrou aliviado, dizendo que o filme seria avaliado nos Estados Unidos por uma comissão que não conhecia o trabalho dele como diretor de novelas e de minisséries. A jornalista Silvana Arantes (Arantes, 2005) escreveu que a declaração do diretor foi feita em alusão à desaprovação de críticos brasileiros que classificaram o filme *Olga* (2004) como “linguagem televisiva”.

Em 2015, aos 62 anos, na época pré-diabético, descobriu que estava com câncer de próstata, foi submetido a cirurgia de retirada total, em São Paulo, mas não precisou fazer quimioterapia e nem radioterapia. Naquele período, dirigia a novela das 18h, *Sete Vidas* (2015), na Rede Globo, tendo como participação um dos quatro filhos, o ator Jayme Matarazzo. A pausa no trabalho durou cerca de trinta dias, depois da cirurgia, e logo voltou à direção. Três anos depois, roteirizou, junto com Claudia Netto, e dirigiu *O Avental Rosa* (2018), filme que conta a história de Alice (Cyria Coentro), mulher de 50 anos que cuida de pacientes terminais. Rodado em Porto Alegre (RS), o longa-metragem foi selecionado para estrear no 46º Festival de Cinema de Gramado, em 2018. O enredo mostra que a protagonista é cuidadora num hospital particular e, mesmo com dificuldades financeiras, é voluntária em hospitais públicos. O avental rosa aparece já nas primeiras cenas quando Alice adentra as unidades de saúde e faz referência ao uniforme hospitalar de cuidadora. A personagem lida diretamente com os próprios traumas, solidão e com a morte dos pacientes.

Em 2020, o Holocausto voltou a ser tema de Monjardim na minissérie *Passaporte para a Liberdade* (2021), mas desta vez a escolha das locações para representar a Alemanha, foi bem diferente. A minissérie foi rodada em Buenos Aires, na Argentina. A produção foi a primeira parceria da Rede Globo com a *Sony Pictures Television*, gravada originalmente em inglês com o nome *Passport to Freedom* (2021). Nesta produção, a direção foi de Seani Soares, diretor e roteirista de cinema; Monjardim foi o diretor artístico. As gravações começaram no início de

2020, e precisaram ser paralisadas por conta do avanço da Covid-19. A minissérie foi concluída no final da pandemia. A obra conta a história de Aracy de Carvalho Guimarães Rosa (1908-2011), segunda esposa do escritor Guimarães Rosa (1908-1967). A minissérie é baseada no livro *Justa - Aracy de Carvalho e o resgate dos judeus: trocando a Alemanha nazista pelo Brasil* (2011), de Mônica Raisa Schpun. Aracy Carvalho (Sophie Charlotte) foi funcionária do consulado brasileiro em Hamburgo, na Alemanha. “Ela ajudou a conceder inúmeros vistos de entrada no Brasil a judeus, apesar das instruções em contrário de circulares secretas do Itamaraty nos tempos de Vargas” (Haag, 2011, p. 82). O livro de Mônica Schpun conta que Aracy Carvalho foi,

Batizada de “*Anjo de Hamburgo*”, única mulher citada no Museu do Holocausto, em Israel, como um dos 18 diplomatas que salvaram judeus da morte, e a única brasileira merecedora dessa honraria, ao lado do embaixador Souza Dantas, que concedeu, desobedecendo ordens do governo varguista, vistos de entrada no Brasil para judeus franceses. Em 1982, ela foi reconhecida como “Justa entre as Nações”, um título honroso dado por Israel para pessoas que ajudaram, com risco de vida, judeus perseguidos (Haag, 2011, p. 82).

A minissérie *Passaporte para a Liberdade* (2021) é dividida em oito capítulos de uma hora cada. A estética da obra foi motivo de reconhecimento da crítica, mas o enredo levantou controvérsias já no período de gravações. Nos *teasers*²³ divulgados nos intervalos comerciais para anunciar a minissérie, a narração em *voz over* destacava que a obra contava “[...] a história real da brasileira que salvou centenas de vidas na segunda guerra” (Fantástico, 2021). Os historiadores Fábio Koifman e Rui Afonso (2021) afirmam o contrário no ensaio *Os vistos concedidos no consulado do Brasil em Hamburgo: 1938-1939*, publicado no livro *Judeus No Brasil: História e Historiografia. Ensaio em homenagem a Nachman Falbel* (2021). Os pesquisadores dizem que a imagem de Aracy Carvalho como heroína é um mito. Eles investigaram os vistos concedidos aos alemães no consulado de Hamburgo, na Alemanha, entre 1938 e 1939, e concluíram que não há evidências de que ela tenha sido uma heroína.

Fábio Koifman estuda e publica o assunto há mais de vinte anos, é autor do livro *Quixote nas Trevas* (2002), que conta a história do embaixador brasileiro Luiz Martins de Souza Dantas, que chefiou a delegação brasileira na França por duas décadas, inclusive durante a Segunda Guerra Mundial e o Holocausto. Koifman (2002) enfatiza que Souza Dantas teria de fato desafiado o *Terceiro Reich* e as orientações de política externa de Getúlio Vargas para ajudar judeus, comunistas e homossexuais vítimas do nazismo que tomou parte da Europa. Embora os

²³ Sequência curta do filme, menor do que o *trailer*, usada para chamar a atenção para obra audiovisual.

historiadores questionam a atuação da chefe do setor de passaportes, eles reconhecem que Aracy Carvalho e Souza Dantas receberam o diploma de “Justos entre as nações” do Museu do Holocausto, em 1982.

Polêmicas e críticas envolvendo a filmografia de Jayme Monjardim existem, mas não desqualificam o extenso trabalho e dedicação do diretor brasileiro, que acumula uma experiência de 42 anos, sendo 26 deles trabalhando como diretor de teledramaturgia na *Rede Globo*. Na emissora, foi assistente de produção no filme *Paula* (1980) e dividiu a direção com Dênis Carvalho na novela *Corpo a Corpo* (1984-1985) e com Gonzaga Blota em *Amor Com Amor Se Paga* (1984). Em *No Partido Alto* (1984), o diretor geral foi Roberto Talma; em *Roque Santeiro* (1985), a direção geral ficou com Paulo Ubiratan. Já em *Sinhá Moça* (1986), partilhou a direção com Reynaldo Boury. Foi em *Direito de Amar* (1987) que Monjardim assumiu a direção geral, assim como nas produções seguintes: *Pantanal* (1990); *Ana Raio e Zé Trovão* (1990-1991); *Terra Nostra* (1999), também escrita por Benedito Ruy Barbosa; *Chiquinha Gonzaga* (1999); *Aquarela do Brasil* (2000); *Brava Gente* (2000); *A Casa das Sete Mulheres* (2003); *Olga* (2004); *América* (2005); *Páginas da Vida* (2006); *Casos e Acasos* (2008); *Maysa - Quando Fala o Coração* (2009); *Maysa: Quando Fala o Coração - O Filme* (2009); *Divã* (2011); *A Vida Da Gente - Temporada 1* (2011); *A Vida Da Gente* (2011); *De Volta ao Divã - O Filme* (2011); *O Tempo e o Vento* (2012); *Flor Do Caribe* (2013); *Em Família* (2014); *Sete Vidas* (2015); *O Vendedor de Sonhos* (2016); *O Avental Rosa* (2018); *Roberto Carlos em Jerusalém* (2019); e *Passaporte para Liberdade* - minissérie (2021).

Em agosto de 2021, em entrevista para a *Revista Quem*, do grupo *Globo*, Jayme Monjardim falou sobre a decisão de transformar num museu a casa onde Maysa Monjardim viveu nos últimos anos antes da morte, na década de 1970. O local, em Maricá, interior do Rio de Janeiro, abriga um acervo de cerca de 20 mil documentos sobre a obra e vida da cantora. Como cartas manuscritas, letras de músicas escritas em guardanapo, fotos, músicas que não foram gravadas, pintura de quadros, publicações de jornais da época, entre outros objetos. Até 2024, Jayme Monjardim contabilizava 42 anos de carreira, 8 filmes, 22 minisséries e cerca de 20 novelas.

4.3 Vicente Amorim

Vicente Amorim, responsável pelo filme *Corações Sujos* (2012), é diretor e produtor de cinema. Iniciou a carreira aos 17 anos como assistente de direção de Leon Hirszman, no documentário *Imagens do Inconsciente* (1988), trilogia produzida entre 1983-1985, baseado no

livro homônimo de 1981, da médica psicanalista Nise da Silveira. O filme é fruto da parceria entre o cineasta Leon Hirszman e a médica Nise da Silveira, que desenvolveu diferentes atividades nas sessões terapêuticas no Centro Psiquiátrico Nacional de Engenho de Dentro, no Rio de Janeiro, sendo considerada pioneira na utilização de tratamentos humanizados para pacientes com transtornos mentais.

Aos 24 anos, Vicente Amorim recebeu, junto com David França Mendes, o prêmio de Melhor Diretor Curta 16mm, no Festival de Gramado, em 1990, com o filme *Vaidade!* (1990). De acordo com a sinopse, o curta de dez minutos apresenta quatro mulheres que contam verdades e mentiras sobre sedução, vaidade e narcisismo. As afirmações, entretanto, não são delas: pertencem a outro grupo de mulheres, entrevistadas anteriormente por uma escritora.

A vida dos nordestinos brasileiros também serviu de inspiração para o diretor de cinema que nasceu em Viena, Áustria, em 1966, quando seu pai, o diplomata Celso Amorim, posteriormente nomeado Ministro das Relações Exteriores e Ministro da Defesa do Brasil, então trabalhava na Organização Internacional do Trabalho (OIT). Vicente Amorim estudou Economia na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) e Cinema na Universidade Federal Fluminense (UFF). Ao ler uma reportagem sobre uma família de paraibanos decidida a migrar para o Sul do país de bicicleta, o diretor escreveu o argumento para um longa-metragem de ficção e convidou David França Mendes para desenvolverem juntos o roteiro. Em março de 1999, os diretores e o fotógrafo Rodrigo Monte percorreram algumas cidades da região, registrando depoimentos, que também foram gravados em comunidades nordestinas em São Paulo e no Rio de Janeiro. O trabalho de pesquisa rendeu material suficiente para lançar, primeiramente, o documentário *2000 Nordestes* (2000). Os depoimentos foram intercalados com imagens de outros filmes com temática nordestina, como *Vidas Secas* (1963), de Nelson Pereira dos Santos, e *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964), de Glauber Rocha. O longa *2000 Nordestes* (2000) ganhou o prêmio de melhor documentário no Festival de Cinema Brasileiro de Miami (2001) e foi primeiro filme brasileiro a receber o selo da Unesco pela qualidade de conteúdo.

O filme retrata o interior e o litoral da região Nordeste sob dois aspectos: o negativo é visto pela ótica da seca, da falta de oportunidades, da vontade de fugir para outras cidades; e o positivo está ligado à resiliência, mesmo admitindo a escassez de trabalho, as pessoas amam o lugar onde vivem, querem passar o resto da vida na terra, apreciam o forró e têm a religiosidade muito forte e presente.

É nessa pluralidade de depoimentos e relatos que percebemos o quão a

hibridação cultural se faz presente no Nordeste, assim como em todo o Brasil. Essa mistura que em alguns filmes é estereotipada, neste filme há uma ampliação de conceito do que seja Nordeste, mesmo com a ausência de outras vozes sociais, como, por exemplo, relatos de empresários e pessoas das classes mais altas (Montenegro; Albuquerque, 2010, p. 334-335).

Fruto desta pesquisa, e ainda baseado na história do caminhoneiro desempregado Cícero Ferreira Dias, que, ao lado da mulher e dos cinco filhos, atravessaram de bicicleta cinco estados brasileiros, da Paraíba ao Rio de Janeiro, na busca por um emprego que pagasse mil reais mensais, valor estabelecido pelo patriarca como mínimo para a subsistência da família, Vicente e David França lançaram, em 2003, *O Caminho das Nuvens*.

Ao fazer a análise do filme *Caminho das Nuvens* (2003), Rodrigues (2007) afirma que Vicente Amorim, diretor iniciante, “[...] conduz um filme que não está a serviço de seus personagens, mas que os oprime em uma forma de destino cruel revestido, enganosamente, de esperança” (Rodrigues, 2007, p. 56). Outro ponto crítico apontado pela pesquisadora é o excesso de referências - releitura de cenas consideradas icônicas nas obras originais - a outros filmes e diretores com cenas semelhantes. Trata-se dos filmes *Arizona Nunca Mais* (1987), dos diretores estadunidenses Ethan e Joel Coen, *Central do Brasil* (1998), de Walter Salles, e *Cidade de Deus* (2002), de Fernando Meirelles e Kátia Lund.

A referência a *Arizona Nunca Mais* (1987) está em uma cena na qual crianças brincam no meio da estrada, um caminhão se aproxima e os pais conseguem salvá-la. Em relação a *Central do Brasil* (1998), a referência presente em *Caminho das Nuvens* (2003) emerge quando “a família está em Juazeiro do Norte para pedir a bênção ao Padre Cícero, Rose (Cláudia Abreu), vive um momento de torpor semelhante ao vivido por Dora (Fernanda Montenegro)”. Na sequência, aponta Rodrigues (2007, p. 57), “Rose perde um dos filhos em meio à multidão e se desespera, assim como a personagem de Walter Salles”. Já a referência ao filme de Fernando Meirelles e Kátia Lund ocorre num dialogismo com a perseguição da galinha em *Cidade de Deus* (2002). No filme de Amorim, “[...] a família persegue um porco que lhes serviria de refeição”, semelhante à perseguição original (Rodrigues, 2007, p. 57).

Vicente Amorim, em *Caminho das Nuvens* (2003), pode ter, neste caso, escorregado no excesso de referências. Entretanto, a alusão a filmes clássicos, de diretores reconhecidos, está inserida no fazer criativo do cineasta, constituem ingredientes que valorizam os antecessores e mostram de forma singular a bagagem do diretor, que é apreciador, estudioso e detentor de conhecimento dos aspectos artísticos e técnicos da cinematografia. Aliás, não se trata de uma peculiaridade de Vicente Amorim. Para citar um exemplo internacionalmente reconhecido, o cineasta estadunidense George Lucas, considerado um mestre dos efeitos especiais, nas cenas

em plano geral dos soldados do Comando Naval Imperial, de Darth Vader, presentes na trilogia de *Star Wars* (1999, 2002, 2005), faz referência às imagens dos soldados do Partido Nacional Nazista presentes no filme *O Triunfo da Vontade* (1935), da cineasta alemã Leni Riefenstahl.

Em termos de carreira internacional, *Um Homem Bom* (*Good*, Reino Unido, 2008) foi o primeiro filme em língua inglesa dirigido por Vicente Amorim, que também viveu na Inglaterra e nos Estados Unidos. O filme trata sobre o Holocausto, baseado na peça do escritor escocês Cecil Philip Taylor (1929-1981), e conta a história do professor de literatura John Halder (Viggo Mortensen), na Alemanha em 1933, pai de família com uma esposa problemática. No enredo, Halder escreve um romance de ficção defendendo a eutanásia. Quando o livro é inscrito na lista de apoio à propaganda do governo de Hitler, o autor passa a ser assediado para ingressar no partido. Enquanto a carreira está em ascensão, o país e os amigos passam pelos horrores do nazismo. O filme foi gravado em 2007, em Budapeste, na Hungria, e explora o cenário de casas e da universidade bem próxima à arquitetura da aristocracia alemã. O diretor utiliza a luz para compor a narrativa dramática, usando cenas mais escuras e opressivas na casa do professor, em contraste à luz e cor quando está com a aluna, com quem passa a ter um relacionamento, assim como nos salões de festa que passa a frequentar. Halder se envolve tanto com o partido que deixa de ser professor de literatura e assume o cargo de Inspetor de campo de concentração. O filme foi considerado pela revista *The Hollywood Reporter* como um dos 10 melhores daquele ano.

Já o filme *Corações Sujos* (2012), foco desta pesquisa, se passa no interior de São Paulo, logo depois da Segunda Guerra Mundial, e conta a história dos imigrantes japoneses divididos entre os que acreditavam que o Japão havia perdido a guerra e os que não acreditavam. A disputa fundamentalista culminou na criação da organização secreta *Shindo Renmei* (Liga do Caminho dos Súditos), pelos que não aceitavam a rendição do Japão. Para os seguidores do grupo, a notícia era uma fraude e ao mesmo tempo uma afronta ao imperador.

Até transformar o livro na adaptação cinematográfica, o roteiro passou por três tratamentos para então ganhar a dramaturgia que a história recebeu. Foi Vicente Amorim quem teve a ideia de transformar o casal Takahashi (Tsuyoshi Ihara), fotógrafo, e Miyuki (Takako Tokiwa), professora primária, nos protagonistas do filme. É através da visão da mulher que o longa conta como a história de amor deles se perdeu em meio à guerra entre contrerrâneos japoneses no interior do Brasil. “É um *thriller*²⁴, um filme emocionante, que toca as pessoas. Posso dizer isso sem falsa modéstia, sem nenhuma insegurança”, disse Amorim, em entrevista

²⁴ Filme com o enredo de suspense.

coletiva, publicada pelo jornalista José Raphael Berrêdo, do portal de notícias G1, em agosto de 2012. Inspirado nos eventos envolvendo o grupo de extermínio nas colônias japonesas no Brasil, a ficção mostra a transformação de Takahashi de homem comum em assassino, envolvido na organização secreta *Shindo Renmei*. Amorim decidiu contratar atores japoneses para o elenco, direto do Japão, com a ajuda de um produtor de *casting* japonês²⁵. O diretor declarou em entrevistas para diferentes veículos de comunicação que, para a construção do filme, em mais um jogo de referência a outras obras, assistiu a muitos filmes japoneses legendados em inglês. Não por acaso, os atores em *Corações Sujos* (2012) falam a língua materna e os diálogos são traduzidos e legendados, no Brasil, para o Português. Amorim ficou surpreso com a atuação e profissionalismo dos atores estrangeiros, a maioria já fazia sucesso no cinema nipônico. Eles receberam o roteiro traduzido e, antes das gravações, o elenco realizou, apenas, três ensaios gerais.

O jornal *Folha de S. Paulo* enviou uma equipe especial para acompanhar as filmagens numa fazenda em Tanquinho, distrito de Campinas/SP, uma das três locações do filme, e constatou que para dar conta de dirigir os atores japoneses, que nada falavam português, Amorim contou com a tradutora em cena, Nilva Kurotsu (1952-2023)²⁶. Na ocasião, Nilva Kurotsu disse à jornalista Fernanda Ezabella que, para os jovens japoneses, que não conheciam esse capítulo da imigração, o filme foi um ponto de partida para entender a história. A intérprete e tradutora de cinema, formada em música, constatou que para os que vivenciaram os acontecimentos históricos, havia quem não defendesse a volta ao assunto (Ezabella, 2010).

Por seu turno, o filme *Irmã Dulce* (2014), outro destaque de Vivente Amorim, conta a história da freira que decidiu seguir a vida religiosa em 1933, quando entrou para a Congregação das Irmãs Missionárias da Imaculada Conceição da Mãe de Deus. Nascida em Salvador, no dia 26 de maio de 1914, morreu em março de 1992, foi beatificada pelo papa Bento XVI em maio de 2011. As gravações do filme foram finalizadas em maio de 2014, depois de 40 dias, no ato religioso em comemoração ao centenário de nascimento da beata Irmã Dulce dos Pobres. Em menos de seis meses, em novembro de 2014, o filme foi lançado no Brasil. Vicente Amorim, nas diversas entrevistas antes da estreia, disse que o desafio foi apresentar parte da história de

²⁵ Candidatos que serão selecionados para incorporar um projeto artístico.

²⁶ Nilva Kurotsu (1952-2023) nasceu na cidade paulista de Suzano. Formada em música, foi bolsista do MEXT (Ministério da Educação, Cultura, Desporto, Ciência e Tecnologia do Japão) onde pesquisou sobre música e sobre o Teatro Nô. Trabalhou nos bastidores da Copa do Mundo no Brasil, em 2014, e nas Olimpíadas do Rio, em 2016, atuando principalmente como intérprete das seleções japonesas. Fonte: **Imigração Japonesa, museus, história e depoimentos**. Disponível em: <https://www.imigracaojaponesa.com.br/index.php/nilva-kurotsu-tradutora-de-cinema/>. Acesso em: 29 jan. 2025.

uma mulher extremamente conhecida por centenas de milhares de pessoas nas ruas de Salvador, e que muitas ainda mantinham nítida e viva a memória da Irmã Dulce. O filme buscou mostrar além do legado da freira, parte da intimidade de uma pessoa imperiosa, temperamental, forte, engraçada, que sofria, mas também sorria.

Embora a filmografia de Vicente Amorim não seja tão extensa quanto a de Jayme Monjardim, o cineasta coleciona importantes produções. Depois de *Corações Sujos* (2012) e *Irmã Dulce* (2014), dirigiu *Motorrad* (2017), seu primeiro filme de terror; *Duetto* (2020), *A divisão* (2020), *A princesa da Yakuza* (2021) e, em 2024, a série *Senna* (2024), para a plataforma *Netflix*. A minissérie ficcional *Senna* (2024) tem seis capítulos, de 61 minutos em média, e narra a trajetória do piloto brasileiro Ayrton Senna. A produção nacional da *Netflix* estreou no dia 29 de novembro de 2024. Os dados divulgados pela plataforma de *streaming* revelam que em pouco menos de duas semanas a minissérie contabilizou 37 milhões de horas assistidas. Ficou no topo da lista como a série de língua não-inglesa mais vista no mundo, sendo a mais assistida em 58 países. A maioria das cenas foi filmada no Autódromo Oscar e Juan Gálvez, em Buenos Aires, na Argentina, país em que a produção também ficou no topo do ranqueamento da *Netflix*.

O diretor Vicente Amorim também trabalhou como *showrunner*, ou seja, o responsável pelo andamento de todo o projeto, desde o roteiro até a finalização. Dias antes da estreia, em entrevista à jornalista Clara Simão, da *Rádio CBN* de São Paulo (2024), disse que apesar de o projeto ter sido pensado para o público brasileiro, esperava que a história fizesse sucesso ao redor do mundo. Na entrevista, Amorim revelou que a escolha do ator Gabriel Leone, que interpreta Ayrton Senna, foi o *casting* mais fácil em toda carreira profissional. No teste de caracterização e de interpretação, ficou claro para os produtores e para a *Netflix* que Gabriel Leone reunia as características necessárias para interpretar o piloto Senna, como porte, estatura, semelhança física, além da empatia. Jovem, porém experiente, Gabriel Leone, aos 31 anos, tem no currículo quase trinta atuações audiovisuais, entre novelas, séries e filmes. Na área publicitária, Amorim assinou a direção de mais de 200 comerciais de televisão, além de clipes musicais. Dirigiu também séries televisivas *A Justiceira* (2018), *Copa Hotel* (2013), *As canalhas* (2013) e *Espinosa* (2015). Foi produtor de *Confia em mim* (2014), de Michel Tikhomiroff, em parceria com João Daniel Tikhomiroff, Michel Tikhomiroff, Hugo Janeba e Eliane Ferreira; de *Besouro* (2009), de João Daniel Tikhomiroff, e de *Um romance de geração* (2008), de David F. Mendes.

5 OLGA BENARIO PRESTES: A CONSTRUÇÃO JORNALÍSTICA DA PERSONAGEM HISTÓRICA²⁷

*Um dia as mulheres do mundo serão livres,
a sua casa não será um cárcere dourado,
cairão os preconceitos idiotas,
colaborarão com os homens
na construção de um
mundo melhor.
Um dia...*
Jorge Amado (1979, p. 34).

*As mulheres sempre contribuíram,
os homens é que não enxergavam
completamente!*
J. Amado, acredito que os preconceitos,
felizmente, estão caindo.
(Débora Alves, 2024)

Em 1923, aos quinze anos, Olga Benario decidiu ingressar no Grupo *Schwabing*, criado pela clandestina Juventude Comunista Alemã. Ao ser submetida a uma sabatina pelos líderes do grupo, em princípio, Olga foi vista como inimiga e depois como uma presença inusitada, “[...] nunca, até então, uma jovem da conservadora burguesia bávara tinha batido às suas portas para pedir filiação” (Morais, 1985, p. 16). Olga Benario era filha do advogado judeu Leo Benario, pertencente ao Partido Social Democrata, e de Eugénie Gutmann Benario, “elegante dama da alta sociedade” nascida em berço de ouro numa família de judeus (Morais, 1985). Os argumentos de Olga foram fortes o suficiente para permitir a entrada e a permanência no grupo. Olga alegava que tinha conhecido de perto os operários alemães à beira da miséria, não apenas pela leitura dos clássicos e da teoria marxista, mas também pelos processos dos trabalhadores de Munique defendidos pelo pai e pela convivência com famílias que ele atendia sem cobrar os honorários.

Já na primeira tarefa que recebeu se mostrou eficiente e ousada, mas não foi suficiente para ganhar a simpatia dos mais resistentes à presença de uma menina burguesa. E não raras foram as discussões quando recebia trabalhos inferiores. Já como integrante do grupo, no final de 1923, Olga Benario conheceu pessoalmente o professor Otto Braun, militante experiente do Partido Comunista. Ao conhecê-lo, mostrou-se ainda mais interessada nos teóricos e nos

²⁷ Capítulo escrito e inspirado nos estudos e discussões realizadas nas disciplinas, a) Literatura e Estudos de Gênero, ministrada no segundo semestre de 2023, pelo professor dr. Flávio Nantes; e, b) Literatura e Perspectivas Transdisciplinares, ministrada no primeiro semestre de 2024, pelo professor dr. Wellington Furtado Ramos. Cursadas pela autora desta tese, que é discente regular do curso de Letras - Português e Espanhol - licenciatura, da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, desde março de 2020.

manuals de estratégia militar, o que na avaliação de Olga seria imprescindível num confronto direto com o inimigo. Mas “[...] percebia que estava recebendo tarefas secundárias pelo fato de ser garota” (Morais, 1985, p. 19).

Olga e Otto iniciaram o romance e, em menos de dois anos, decidiram trocar Munique por Berlim, com permissão do partido, mas sem o consentimento dos pais da militante. Na capital, o casal assumiu identidades falsas, ele Arthur Behrendt, caixeiro viajante, e Olga passou a ser Frieda Wolf Behrendt, apenas esposa de Arthur, pelo menos na clandestinidade. Na militância, Olga passou a ser secretária de Agitação e Propaganda em *Neukölln*, bairro operário de Berlim. Em 1926, foi promovida ao cargo de secretária de Agitação e Propaganda da Juventude Comunista em toda capital alemã. Organizava grupos de pichação, panfletagem e piquetes de apoio a movimentos de operários nas portas das fábricas. Foi presa com base na “Lei de Proteção da República” acusada de ter cometido crimes contra a Constituição vigente e por participação clandestina e hostil ao Estado. No interrogatório, o interesse real da polícia era pelas atividades de Otto Braun, preso no mesmo dia por “suspeita de alta traição à pátria” (Morais, 1985, p. 30).

Olga foi uma mulher que ousou desobedecer às imposições patriarcais do gênero ao recusar o modelo de mulher branca, rica e refinada imposto pela sociedade, e ainda se colocou na linha de frente de uma luta política partidária. Em alguns momentos descritivos sobre o trabalho e personalidade de Olga, o leitor da obra de Fernando de Moraes pode ficar em dúvida sobre a postura da mulher ativista, que num corpo de mulher assumiu postura e comportamento masculinos, enquanto esteve diretamente na linha de frente da luta. Em 1934, Olga é destacada pelo *Comintern* (III Internacional Comunista) para uma missão, a de ser esposa de um revolucionário brasileiro. O principal objetivo de Olga era montar um cenário, uma história romântica para proteger a identidade de Luís Carlos Prestes e conduzi-lo em segurança de volta para o país de origem, o Brasil, onde tentaria liderar a Insurreição Popular, conhecida como Intentona Comunista.

Ao iniciar as investigações sobre a vida de Olga Benário, o autor afirma que até mesmo a historiografia oficial do movimento operário brasileiro relegara a ela o papel subalterno de “mulher de Prestes” e nada mais do que isso (Morais, 1985). Mas a falta de documentos ou registros sobre a passagem de Olga pelo país não foi empecilho para o jornalista acostumado a vasculhar jornais, revistas, planilhas de vôos e movimentos de navios com a ajuda de sua equipe de trabalho.

É na Alemanha que foram localizados os principais registros sobre a atuação de Olga na Juventude Comunista. Ao mesmo tempo que encontrou um “verdadeiro tesouro” contendo

documentos e fotos da personagem, porém, ao entrevistar um antigo militante, o repórter ávido por detalhes perguntou sem hesitar se ele confirmava a lenda de que “Olga despertava paixões fulminantes” em seus companheiros de Juventude Comunista. Independente da resposta, cabe aqui um parêntese. Qual a relevância dessa pergunta? Se a personagem principal fosse homem, esse mesmo questionamento teria importância? O fato de ser mulher mudou a atuação na militância? Ou era sexy ter uma mulher de fibra, uma heroína entre tantos companheiros? A história de Olga na militância, que decide subverter a regra de “mulheres em casa e homens na rua”, gera e alimenta, ainda nos dias atuais, a fantasia de uma mulher que ao mesmo tempo impõe respeito, medo, e desperta paixões, como perguntou o repórter.

A admiração do autor Fernando Moraes pela personagem é explícita já no primeiro capítulo na narrativa do resgate do professor comunista Otto Braun de dentro do salão de audiências da prisão de Moabit, na Alemanha. Líder da Juventude Comunista Alemã, Olga Benario comandou o grupo responsável pela ação. Assim que o prisioneiro foi apresentado pelo guarda ao secretário superior de justiça, Olga encostou a arma na nuca do guarda identificado como Gunnar Blemke. Quando “[...] virou a cabeça e viu uma pistola negra apontada contra o seu rosto por uma linda moça de cabelos escuros e olhos azuis, que exigiu com voz firme: solte o preso!” (Moraes, 1985, p. 2). Poucos parágrafos à frente, na continuidade da narrativa, a beleza da personagem é destaque novamente: “[...] o jornal anunciava em primeira mão o nome da linda jovem que comandava ‘o assalto comunista’: Olga Benario” (Moraes, 1985, p. 3). Não por acaso, na descrição do levante militar contra o governo brasileiro, o capitão Luís Carlos Prestes é apresentado como *Cavaleiro da Esperança*, gênio militar, herói, entre outros adjetivos. Mesmo exilado na Argentina em 1928, Prestes torna-se o centro das atenções dos revolucionários: “[...] até turistas brasileiros apareciam, acompanhados de guias de agências de viagens, para ver o ‘fenômeno’ de perto” (Moraes, 1985, p. 12).

Complementarmente, o poder e autoridade de Getúlio Vargas, de posse de sua masculinidade hegemônica branca, sua posição dominante sobre as mulheres e a legitimidade política do cargo de presidente do Brasil, decide o destino de uma mulher branca, comunista, judia e grávida, dando a ela uma sentença de morte. O sexismo não se experimenta sempre da mesma maneira, já que o sexo não é a única fonte de opressão das mulheres. A mulher numa posição de inferioridade precisa obedecer aos padrões patriarcais. Pode-se afirmar que Vargas esteve diretamente ligado ao assassinato de uma mulher, a utilização predatória do corpo feminino, ligada a atitudes masculinistas.

Na obra *O Segundo Sexo* (1970), Simone Beauvoir adverte que “[...] toda a história das mulheres foi feita pelos homens e, neste sentido, o problema da mulher foi sempre um problema

de homens” (Beauvoir, 1970, p. 17). A construção da imagem feminina *Bela, Recatada e do Lar*²⁸, mostra que historicamente os homens se beneficiaram da subordinação das mulheres como grupo social. Desde o Brasil Império, toda mulher, filha de família patriarcal e abastada, deveria se preparar para o casamento, “[...] devia ser moça prendada, sabendo seu pouco de francês, seu pouco de piano, cuidar da casa, temperar um prato, dançar com elegância, para poder casar bem, com um moço nobre que a levasse para a Corte, para uma vida mais alta ainda” (Amado, 1979, p. 32). O destino era limitado ao trabalho do lar, aos pensamentos do marido, sem se interessar por assuntos além das fronteiras de casa. Olga, ao sair de casa na Alemanha, ainda adolescente, abriu mão do conforto e dos privilégios que a posição social da família lhe permitia.

Na ocasião descrita anteriormente, Jorge Amado (1979) se refere a Maria Leocadia Felizardo, mãe de Luís Carlos Prestes, que quando menina tinha a mania de ler jornais e de se interessar por política. Quando decidiu ir para Escola Normal²⁹ para ser professora e ensinar para os meninos pobres, foi um escândalo para a família, afinal Leocadia “[...] não tinha nenhum motivo para seguir a carreira sem futuro de professora, carreira de gente pobre, para gente necessitada” (Amado, 1979, p. 32). E foi o trabalho de Leocadia, como professora e costureira, que sustentou os filhos Luís Carlos Prestes, Lygia Prestes, Lúcia Prestes, Eloísa Felizardo Prestes e Clotilde Felizardo Prestes, quando o marido Antonio Pereira Prestes, capitão do exército, morreu.

Na introdução de *O Cavaleiro da Esperança*, Jorge Amado (1979) explica que a biografia de Luís Carlos Prestes é um pagamento de dívida pelo heroísmo de se colocar como o líder do povo, num período tão difícil para o país. Enquanto o adjetivo herói é usado várias vezes ao longo do livro para se referir a Prestes, a primeira menção a Olga Benario acontece nos parágrafos finais da introdução: “[...] sua mãe no exílio com suas irmãs. Sua esposa, prisioneira dos nazistas, num campo de concentração. Sua filha nascendo na prisão, crescendo no exílio. Essa, amiga, sabe viver pela liberdade e pelo povo” (Amado, 1979, p. 13).

É evidente que a obra em questão (Amado, 1979) se refere a Luís Carlos Prestes, mas como o autor Fernando Morais (1985) relata que encontrou poucos registros no Brasil sobre Olga Benario, natural o interesse desta pesquisa em saber como Jorge Amado, escritor brasileiro de renome, membro do Partido Comunista, assumidamente apaixonado pela aura de heroísmo

²⁸ *Bela, Recatada e do Lar* título da reportagem da revista *Veja* sobre Marcela Temer, ex-primeira-dama de Michel Temer ex-presidente do Brasil. Matéria publicada em 18 de abril de 2016, um dia depois do *impeachment* da Presidente Dilma Russef.

²⁹ Tinha o objetivo de formar professores para atuarem no magistério de ensino primário. O Curso Normal foi criado em 1835 e funcionou até o final de 1880.

de Prestes, apresenta a personagem histórica Olga Benario. Pois bem, depois deste pequeno registro mencionado, Olga volta à narrativa na quarta parte, Canto da Aliança Nacional Libertadora. O capítulo 30 descreve o retorno de Prestes ao Brasil, em 1935, a bordo de um navio: “[...] o céu do trópico se vestiu de estrelas, se cobriu de luar, para saudar Olga, a esposa de Luiz Carlos. As terras do Brasil estavam próximas, aquela já era uma noite brasileira” (Amado, 1979, p. 238).

Jorge Amado (1979) também toca na sexualidade de Prestes, que “[...] não buscava desesperadamente, como todos nós, no corpo das demais mulheres, a mulher da sua vida. Ele estava demasiado ocupado procurando os caminhos da liberdade, os caminhos da felicidade do seu povo” (Amado, 1979, p. 238). Não satisfeito em revelar que busca satisfazer o próprio prazer no corpo de várias mulheres, Jorge Amado inclui também o leitor nesta empreitada, “como todos nós”, justificando que o jovem herói revolucionário estava apenas preocupado com o bem-estar do povo brasileiro, um raro homem desprovido de orgulho e de desejos da carne.

O melhor está por vir, a descrição sobre como Prestes conheceu a jovem companheira:

Ele viu uma moça alemã, e compreendeu que a sua esposa chegara, aquela que seria dona do seu coração, mãe de seus filhos, que velaria por ele, em cujo ombro ele repousaria do seu cansaço, junto a quem ele trabalharia pelo Brasil, recebendo dela o calor de sua solidariedade de esposa meiga e compreensiva (Amado, 1979, p. 238).

Pode-se considerar que a narrativa, guardadas as devidas proporções, apresenta alguma semelhança estrutural com a ex-primeira-dama brasileira tratada jornalisticamente como *bela, recatada e do lar*? O que chama a atenção na narrativa patriarcal de Jorge Amado (1979) é a preocupação em apresentar a mãe do *Cavaleiro da Esperança* como uma mulher destemida, que enfrentou a família para estudar, trabalhar e casar com um soldado do exército. Ao mesmo passo, Olga Benario, que também trilhou seu próprio caminho, sem ajuda da família abastada, para defender um propósito, seus princípios, valores e convicções junto a causa operária, recebe tratamento distinto. Foi um recorte claramente escolhido pelo narrador que também tinha suas convicções e pontos de vista. Explica-se que Prestes encontrou na Europa a esposa e companheira que o protegeria nos dias da revolução e comparou Olga a Anita Garibaldi, brasileira que acompanhou o italiano José Garibaldi nos combates. “É preciso que a mulher encha de compreensão o seu peito e saiba viver a vida do marido” (Amado, 1979, p. 241).

Entre as hipóteses para o pouco destaque de Olga na obra de Jorge Amado estão o fato de que *O Cavaleiro da Esperança* tenha sido um trabalho encomendado pelo Partido Comunista

com o objetivo fundamental de servir à causa da anistia aos presos e exilados políticos. A partir da análise minuciosa de centenas de documentos originais do escritor por pesquisadores do Núcleo Literatura e Memória (nuLIME), do Centro de Comunicação e Expressão, da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), Tânia Ramos (2021, p. 10-11), na obra *A Mala de Jorge Amado*, explica que foi possível concluir que, em plena ditadura de Getúlio Vargas, o escritor brasileiro havia se exilado na Argentina e no Uruguai, nos anos de 1941 e 1942, para escrever a biografia do líder comunista Luís Carlos Prestes. Ramos (2021), coordenadora do nuLIME, recebeu da filha de Jorge Amado um tesouro composto por 1.543 páginas de correspondências, textos, rascunhos, manuscritos, poemas, inéditos, de um período da história política brasileira (1941-1942), da história literária e da vida do escritor baiano, Jorge Amado.

Toda a documentação do acervo prova que o livro *A Vida de Luís Carlos Prestes* foi escrito por incumbência do Partido Comunista e a ida para o exílio está intimamente relacionada com essa missão. A documentação comprova também que Jorge Amado morou em 1941 em Buenos Aires e entre fevereiro e dezembro de 1942 em Montevidéu (Ramos, 2021, p. 12).

Entre as correspondências, estão cartas trocadas pelo escritor com parentes de Luís Carlos Prestes. Em nota de rodapé na página 239, do *O Cavaleiro da Esperança* (1979), está uma breve descrição de Olga Benario, mas Jorge Amado afirma que não pode revelar a fonte, “[...] uma pessoa que a conheceu nos dias de [19]35, no Brasil (não estou autorizado a citar o nome dessa pessoa), assim escreve sobre ela: ‘Por ele (Luiz Carlos) não temeu arrostar os perigos da vida no Brasil’” (Amado, 1979, p. 239). No período de tessitura da obra (1941-1942), Olga Benario estava presa no campo de concentração para mulheres em *Ravensbrück*, na Alemanha, o que não justificaria a descrição em relação à personagem, porque dona Leocadia Prestes coordenou uma campanha internacional de libertação da neta Anita Leocadia Prestes e de Olga Benario Prestes. O movimento mobilizou grupos em diversos países da Europa.

A campanha internacional de dona Leocadia, e o carinho que Olga tinha pela sogra, são relatados na obra de Ruth Werner. Olga Benario tinha 17 anos e Ruth Werner 18, quando as duas se conheceram, ambas faziam parte da Federação da Juventude Comunista. Em 1928, Ruth Werner ingressou no Partido Comunista Alemão, onde passou a dirigir o Departamento de Agitação e Propaganda no 10º Distrito de Berlim, no qual Olga era secretária de Agitação. Durante 20 anos, Ruth Werner trabalhou ativamente como militante comunista, mesmo na clandestinidade, e em 1961, lançou na República Democrática Alemã o livro *Olga Benario: a história de uma mulher corajosa*. “Nós nos encontrávamos em manifestações, debatíamos nas assembleias, distribuíamos juntas panfletos e participávamos de cursos sobre marxismo”

(Werner, 1989). A obra foi traduzida para o português, por Reinaldo Mestrinel, e lançada no Brasil em 1989, quatro anos depois do livro de Fernando Moraes. Na ocasião, a obra já alcançava na República Democrática Alemã a 19ª edição.

Em 2017, Anita Leocadia Prestes, filha de Olga Benario e Luís Carlos Prestes, lançou o livro *Olga Benario Prestes: uma comunista nos arquivos da Gestapo* (2017), com base no acervo histórico que teve acesso após a abertura dos arquivos da Gestapo, em abril de 2015. O acervo tem 2,5 milhões de folhas que integram 28 mil dossiês, e entre os documentos digitalizados estão oito dossiês, com aproximadamente dois mil documentos sobre Olga Benario Prestes e cartas inéditas. “A documentação apreendida pelos soviéticos após a derrota da Alemanha nazista em 1945, e por eles preservada, começou a ser disponibilizada para consulta pública” (Prestes, 2017, p. 13). Nos dossiês sobre Olga, estão correspondências trocadas com a família durante os seis anos em que ficou presa na Alemanha. Anita Leocadia (Prestes, 2017) deixa claro que não tem a intenção de contar a biografia da mãe, e sim apresentar parte dos documentos inéditos a que teve acesso. Já na primeira nota de rodapé a autora sugere que o leitor consulte a biografia escrita por Fernando Moraes (1985) para os interessados em conhecer a vida de Olga Benario.

5.1 Olga Benario e Anita Garibaldi, heroínas trasladadas e transpostas

Não é objetivo desta pesquisa apresentar um estudo detalhado sobre Anita Garibaldi, e sim fazer um breve paralelo entre Olga Benario, heroína alemã no Brasil, e Anita Garibaldi, heroína brasileira na Itália - relação nas biografias da primeira, com destaque para a obra de Jorge Amado (1979). A história de Ana Maria de Jesus Ribeiro (1821-1849), conhecida depois como Anita Garibaldi, está diretamente ligada a chegada do italiano Giuseppe Garibaldi (1807-1882), ao Brasil, pelo Porto do Rio de Janeiro, em 1936, encarregado de comandar a organização da Jovem Itália em toda a América do Sul. Em 1837, conheceu a Revolução Farroupilha (1835-1845) e junto com a missão da Revolução da Jovem Itália ingressou na Revolução brasileira que tinha objetivos semelhantes à revolução italiana. Os farrapos buscavam a independência econômica e tinham a intenção de separar o estado do Rio Grande do Sul politicamente do Brasil.

Garibaldi e Anita se conheceram na Barra da Laguna, em Santa Catarina, onde os moradores deram abrigo aos integrantes da Revolução, conhecidos como farrapos, e aos prisioneiros. Ana Maria de Jesus Ribeiro, catarinense, “[...] levava a vida comum de casada em Laguna” (Markun, 2009, p. 115), quando em 1839, “Garibaldi encontrou uma mulher em

Laguna, apaixonou-se por ela e a levou consigo” (Markun, 2009, p. 137). Giuseppe chamava a companheira Ana pelo diminutivo em italiano, por isso Anita, e deu à ela o sobrenome Garibaldi. Anita Garibaldi deixou nome, sobrenome, casa e a vida de casada em Laguna (SC) para seguir o companheiro.

Markun (2009), em sua vasta pesquisa sobre a personagem histórica, afirma não ter encontrado registros do paradeiro do primeiro esposo de Anita, Manuel Duarte de Aguiar. Apenas uma certidão de batismo em que Anita e Garibaldi foram padrinhos de um menino, entre outros registros históricos, como as cartas de Giuseppe, que demonstram que um mês depois do batizado, os dois embarcaram juntos em outubro de 1839. “Os primeiros momentos de Anita a bordo tiveram sabor de lua-de-mel, embora não fosse um cruzeiro, mas a atribulada viagem de uma flotilha corsária” (Markun, 2009, p. 141). As núpcias foram breves, porque logo em seguida foram perseguidos pela Marinha Imperial brasileira. Até aqui as histórias de Olga e Anita apresentam convergências. Olga já tinha deixado o primeiro marido Otto Braum quando aceitou a missão de garantir a segurança de Luís Carlos Prestes no retorno ao Brasil. No caminho se apaixonam, e segundo Fernando Moraes (1985), a lua de mel aconteceu dentro do navio transatlântico. O que era para ser um disfarce, se transformou em romance real. Olga pegou em armas, lutou ao lado de Prestes pela implantação e consolidação do Partido Comunista no Brasil, foi deportada grávida, presa e assassinada numa câmara de gás pelo regime nazista.

Já a heroína brasileira Anita, numa das batalhas, “de carabina em punho, desprezando a morte”, lutou bravamente para se defender e defender os combatentes farrapos a bordo. Anita, lutou no Brasil, no Uruguai e na Itália por um ideário político. Lutou com armas de fogo. Capturada em combate, fugiu embrenhando-se pela mata por mais de uma semana. Salvou o filho recém-nascido, partindo a galope, seminua, no meio da noite (Markun, 2009, p. 173).

Em Montevidéu, no Uruguai, teve mais três filhos, enquanto o marido lutava ao lado dos republicanos uruguaios contra a invasão argentina comandada pelo caudilho Juan Manuel Rosas (1793-1877). Foi para a Itália, acompanhou muitas vitórias e derrotas de Garibaldi em batalhas pela unificação da Itália, cuidou de feridos, organizou hospitais e mesmo enferma insistia em seguir com o marido para as batalhas. Na autobiografia de Giuseppe Garibaldi (1872), estão trechos de cartas em que ele escreveu, “[...] um caríssimo e bem doloroso estorvo era a minha Anita, com uma gravidez avançada e doente. Supliquei para que ela ficasse naquela terra de refúgio, mas ela não aceitou” (Garibaldi, 1872, p. 204 *apud* Markun, 2009, p. 333). Foi perseguida até morrer em Mandriole, na Itália, no dia 4 de agosto de 1849, grávida de cinco a seis meses. Seu corpo foi enterrado na praia e encontrado por crianças que brincavam no local.

Depois da autópsia, o corpo de Anita foi enterrado no cemitério de San Alberto, na Itália, o primeiro de vários enterros. O último cortejo com honras de heroína, foi acompanhado a pé por Mussolini ao lado dos descendentes de Anita, em 1932, em Gênova, na Itália, onde foi erguido um monumento em homenagem à Anita Garibaldi, heroína brasileira na Itália.

Quatro anos depois, Anita Garibaldi recebe outra homenagem, desta vez da mulher, comparada a ela por Jorge Amado. Na prisão de *Barnimstrasse*, na Alemanha, Olga Benário deu à luz a uma menina na madrugada do dia 27 de novembro de 1936, exatamente um ano após a frustrada revolta no Rio de Janeiro. E o nome escolhido: Anita Leocádia.

Anita em memória da heroína brasileira Anita Garibaldi [...], e Leocádia em homenagem à sogra que nunca vira pessoalmente, mas que aprendera a amar e respeitar através de Prestes - e que agora cruzava a Europa mobilizando comitês por sua libertação (Morais, 1985, p. 227).

A heroína brasileira sendo homenageada pela heroína alemã, é confirmada na primeira carta que Luís Carlos Prestes recebe da mãe na prisão:

A 27 de novembro nasceu em Berlim, em um hospital de uma prisão de mulheres, tua filhinha, a quem nossa querida Olga deu o nome de Anita Leocádia, em honra à heroína brasileira Anita Garibaldi e em atenção à tua mãe. Que criatura admirável é tua esposa e como é digna de ti (Morais, 1985, p. 231).

O autor, ao transcrever a carta de Leocádia Prestes, datada de 6 de março de 1937, atribuiu o “*valor de verdade*” à informação.

6 CORAÇÕES SUJOS: PESQUISA HISTÓRICA E CONSTRUÇÃO DO LIVRO-REPORTAGEM

O livro *Corações Sujos* (2000) foi lançado pela editora Companhia das Letras e logo configurou-se um sucesso de vendas no então crescente mercado editorial brasileiro. De acordo com Reimão (2011, p.195), os dados sobre publicação de livros no Brasil na primeira década do século XXI “propiciam um prognóstico altamente favorável para o leitor: progressivo aumento no número de títulos e de exemplares editados e decréscimo do preço, ou seja, expansão da bibliodiversidade, aumento dos bens e da facilidade do acesso pela diminuição dos entraves econômicos”. Em 2000, ano de lançamento de *Corações Sujos*, foram produzidos no país 329 milhões de exemplares de livros (Reimão, 2011). Em 2001, *Corações Sujos* ganhou o Prêmio Jabuti, na categoria *Reportagem e Livro do Ano de não ficção*.

A obra de Fernando Morais encontrou sustentação neste contexto de efervescência editorial e galgou números significativos no setor. Nos primeiros sete meses após o lançamento, ocupou por 27 semanas seguidas as primeiras posições em um dos principais indicadores de venda de livros do período, a lista da Revista *Veja* (Cabrita, 2023). O livro também se destacou ao longo dos primeiros anos do milênio como referência no mercado de não-ficção: foi o oitavo livro mais vendido no Brasil em 2000 e obteve a quarta colocação em 2001 (Reimão, 2011, p. 203).

A imigração japonesa e a criação de colônias no interior do estado de São Paulo estão presentes na contextualização do livro-reportagem de Fernando Morais (2000). No decorrer dos capítulos e ao final de cada seção, o autor sutilmente, sem que o leitor perceba de forma explícita, faz uma pausa na narração principal envolvendo os súditos da seita *Shindo Renmei*, debruça-se a apresentar a história da migração fazendo uma intertextualidade com textos de outros autores.

As rígidas restrições, impostas nos anos de guerra aos japoneses residentes no Brasil, no entanto, tinham sido apenas um capítulo a mais no calvário de provações vivido por eles desde o dia 18 de junho de 1908, quando aportou em Santos o navio *Kasato Maru* (Morais, 2004, p. 25).

Morais (2004) promove a transição de forma muito natural. As restrições vividas na colônia após a Segunda Guerra Mundial - recorte temporal do livro - já haviam tido início na chegada ao ‘mundo novo’ e depois se agravaram no período do Estado Novo. As pistas para a intertextualidade estão, por exemplo, em expressões como “calvário de provações”. Os sofrimentos vividos pelos nipônicos num lugar com clima, costumes e língua diferentes, além

de outras especificidades distantes da cultura original, são relatados em obras anteriores que abordam a imigração japonesa, a exemplo de *Uma epopéia moderna, 80 anos da imigração japonesa no Brasil* (1992), densa obra com 604 páginas, publicada pela Sociedade Brasileira de Cultura Japonesa e organizada por Benedicto Ferri de Barros; e *Marília pioneira e os seus problemas “vistos” através da imprensa (1928-1951)*, publicado em 1997, por Sueli Andruccioli Felix.

Mesmo decorridas décadas dos fatos que atingiram a comunidade nipo-brasileira no pós-guerra, ainda na contemporaneidade a *Shindo Renmei* tem sido um assunto tratado como tabu por parte da Sociedade Brasileira de Cultura Japonesa (Barros, 1992), até porque a derrota do Japão “provocou a fase mais dramática da trajetória dos imigrantes japoneses e descendentes no Brasil, marcada pela ruptura interna da colônia entre realistas e vitoristas e pela formação do *Shindo Renmei*” (Ennes, 2001, p. 84).

Oficialmente, o fluxo migratório japonês teve início em 1880, quando os primeiros emigrantes deixaram o Japão em busca de trabalho, por conta da crise econômica-social que assolava o país (Barros, 1992). Em princípio foram para o Havaí, depois para os Estados Unidos, Peru, México e, a partir de 1908, para o Brasil. A maioria dos emigrantes originários de zonas rurais pobres visava ganhar dinheiro e remeter o máximo possível para as famílias que ficaram na terra natal. O próprio governo japonês esperava que esse movimento contribuísse para melhorar a balança comercial do país. O governo japonês transformou a iniciativa migratória em política de Estado, e promulgou a Lei de Proteção aos Emigrantes (1896), assim o governo nipônico tornava o emigrante japonês num “[...] legítimo representante do Império do Sol em solo estrangeiro” (Dezem, 2005, p. 4).

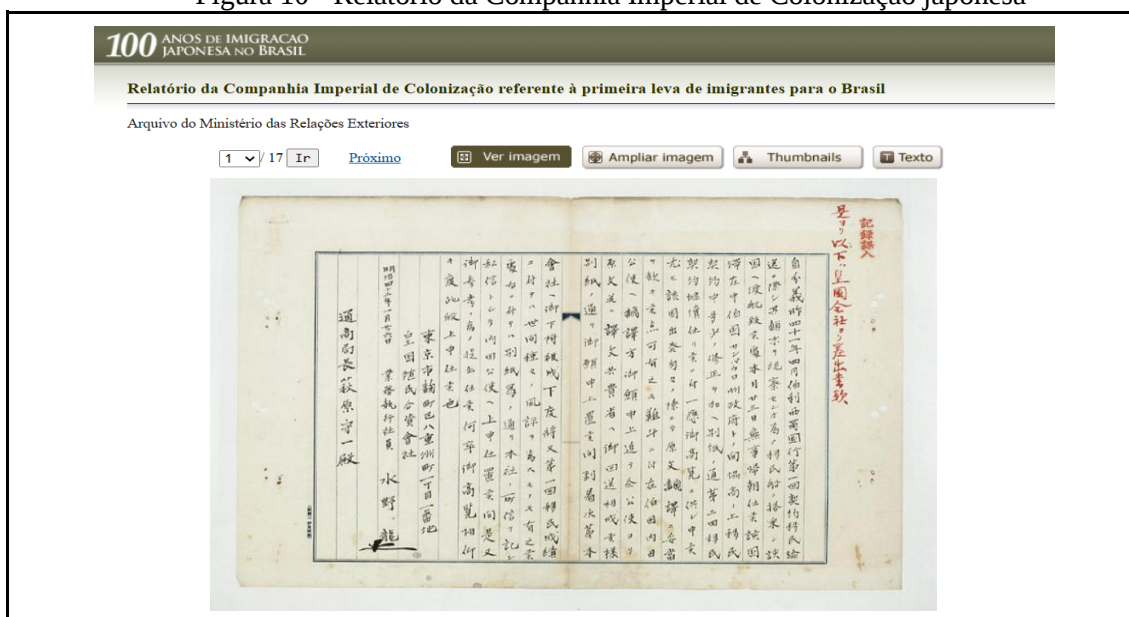
No Brasil, com a abolição da escravatura e a consequente escassez de mão-de-obra nas regiões cafeicultoras, procurou-se atrair imigrantes estrangeiros. A bordo do navio *Kasato-Maru*, vieram 781 imigrantes lavradores, deste total 165 famílias com 733 membros, os outros 48 solteiros ou sozinhos, contratados pela Companhia Imperial de Colonização Ltda. O vapor que chegou no dia 18 de junho de 1908 ao porto de Santos marca o início da imigração contratada para as fazendas de café do Estado de São Paulo, por isso, o nome *Kasato-Maru* passou a constituir um símbolo do relacionamento entre o Brasil e o Japão. Estas informações, sobre a imigração japonesa, estão diluídas no primeiro capítulo do livro reportagem, que recebeu o título de *Sete japoneses querem degolar um cabo da força pública: vai recomençar a segunda guerra*.

As contribuições da narrativa histórica, presentes no livro de não-ficção, não param no primeiro capítulo, são levemente acrescentadas para que o leitor tenha acesso ao contexto. É o

aprofundamento e a imersão proporcionados pelo livro-reportagem que busca responder questões como, por que o governo brasileiro tinha interesse e permitiu a entrada de tantos japoneses no Brasil, mesmo depois que outros países deixaram de recebê-los? Entre as respostas estão, a necessidade de mão-de-obra barata para atender a oligarquia cafeeira, assim como, por parte do governo japonês que apresentava necessidades socioeconômicas imediatas. Outro motivo condutor que levou o Brasil a abrir as fronteiras para os imigrantes foi o povoamento do território nacional. “Ocupar estrategicamente os vazios demográficos era um dos maiores objetivos ao se atrair imigrantes colonos desde o início do século XIX” (Dezem, 2005, p. 3), e objeto de desejo dos primeiros imigrantes japoneses que vieram para o Brasil.

De 1908 a 1941, entraram no país 188.986 imigrantes japoneses de acordo com dados do Ministério das Relações Exteriores do Japão, o maior volume entre os países das Américas Central e Sul. Em 1937, dos 45.637 japoneses da Jurisdição de Bauru, na região central do território paulista, cerca de 35% eram *niseis* – brasileiros filhos de japoneses. “A comunidade japonesa da época formava um pequeno ‘Japão dentro do Brasil’” (Barros, 1992, p. 237). Para se ter uma ideia, o Relatório da Companhia Imperial de Colonização referente à primeira leva de imigrantes para o Brasil, em japonês (figura 10), tem dezessete páginas. Parte das despesas da viagem era subsidiada pelo governo paulista e o restante pelos fazendeiros que depois descontavam dos salários dos imigrantes.

Figura 10 - Relatório da Companhia Imperial de Colonização japonesa



Fonte: Arquivo do Ministério das Relações Exteriores (2009)³⁰

³⁰ Ministério das Relações Exteriores. Disponível em: <https://www.ndl.go.jp/brasil/pt/data/R/G001/G001-0002r.html>. Acesso em: 30 jan. 2025.

Os japoneses que vieram para colheita, já na chegada às lavouras tiveram a primeira decepção: a falta de frutificação do café, cafezais velhos de 50 a 60 anos, cansados, com elevado número de árvores sem frutos. A colheita de uma família de quatro pessoas não passava de três sacos e meio a quatro sacos (Barros, 1992, p. 63). “Existe uma enorme diferença comparada à fácil colheita de três sacos por pessoa, nove por família de três membros, propalada pela empresa de emigração do Japão”. Na ocasião, o relatório foi repassado por Umekichi Akeho, *Issei* (primeira geração), ao intérprete oficial da Delegação Japonesa, sr. Arajiro Miura. Então em visita a São Paulo, este respondeu: “eles se acostumam” (Kiyotani; Yamashiro, 1992, p. 69).

A adaptação não foi fácil. Nos armazéns das fazendas, os japoneses não encontraram verduras, importantes para a alimentação. O arroz depois de cozido ficava solto, os japoneses não gostavam. E como consequência da má alimentação houve desnutrição, diarreia, malária e a morte de crianças. Os que se adaptaram, arrendavam do proprietário entre um e dois alqueires das áreas inexploradas dentro da fazenda, para o cultivo sem ligação com a fazenda, dando início ao movimento de independência econômica dos primeiros imigrantes.

No final da década de 1920, a Companhia Colonizadora do Brasil (Bratac) adquiriu terras às margens do Rio Tietê para a criação da colônia “Novo Oriente”, dando origem posteriormente à cidade paulista de Pereira Barreto. O objetivo da colonização era iniciar na região a produção de café. As primeiras famílias japonesas que desembarcaram na estação ferroviária, ao chegarem ao loteamento destinado à colônia, se depararam com uma imensa floresta, “[...] não havia cidade, havia mata densa. Os primeiros desafios foram transformar a mata e as áreas alagadiças em locais apropriados para a vida e para o cultivo da terra” (Ennes, 2001, p. 68) - realidade encontrada por outras famílias em diferentes regiões no interior de São Paulo.

No final da década de 1910 à década de 1920, as matas com vegetação natural foram rapidamente derrubadas e exploradas (Kiyotani; Yamashiro, 1992, p. 82), fazendo com que os japoneses alcançassem a sonhada posição de proprietários de terras mediante a compra de lotes de mata virgem. Vencidas as adversidades, em 1929 foram surpreendidos com a crise do café, assim outras culturas foram implementadas, entre elas o algodão.

A partir da década de 30, quando o café entra no período de crise, por conta das geadas e consequente baixa produtividade, aumentou o número de

cotonicultores. Houve a expansão da área cultivada com a malvácea e do número de produtores nipônicos. Por causa dos prejuízos provocados pela geada nos cafezais em 1923, a produção de algodão no ano seguinte somou 25 milhões de arrobas, quase o dobro do ano anterior. A proibição da plantação de novos cafezais no Estado de São Paulo resultou num vertiginoso crescimento da produção de algodão por parte de lavradores japoneses. Em 1933 ela alcançou 10% da produção total do Estado de São Paulo e em 1935, 50% (Kiyotani; Yamashiro, 1992, p. 122).

Cooperativas de beneficiamento de algodão foram montadas por agricultores japoneses, e entre 1930 a 1933, a produção foi majoritariamente destinada ao mercado interno. O “surto do algodão brasileiro” aconteceu a partir de 1934, quando 44% da produção foi exportada, em 1936 subiu para 57%, e em 1939 alcançou 76%. O aumento de produção, de área plantada e das exportações, foi motivado pela Segunda Guerra Mundial, que derrubou as exportações estadunidenses. O Brasil alcançou o pico de 20% da exportação mundial de algodão, em 1941 (Agnelli, 2022).

Nesse aspecto, verifica-se um dialogismo com o filme *Corações Sujos* (2012). Na obra audiovisual, a cooperativa algodoeira é usada como QG pela *Shindo Renmei* mesmo sem a permissão prévia do presidente da cooperativa, que é pego de surpresa, quando no galpão estão os funcionários e os membros do grupo articulando a morte dos “corações sujos”. Ao mesmo tempo que não aprova, não contesta diretamente e nem afronta o coronel comandante do grupo de extermínio. As imagens da vasta lavoura de algodão no início do filme, representam o trabalho de colonização dos pioneiros, assim como, a cooperativa algodoeira e as reuniões no local dão ao filme a verossimilhança presente no livro-reportagem. Nos confins do sertão paulista, as cidades continuavam nascendo. Na ausência de autoridade e serviços públicos, a instalação de postos telefônicos, abertura de estradas vicinais, entre outros serviços, eram oferecidos e realizados pelas cooperativas, tão logo as colônias começaram a surgir (Moraes, 2004).

As colônias começavam sendo planejadas para se tornarem cidades (Enne, 2001, p. 64), com a construção de escola primária, escola agrícola de nível ginasial, hospital, máquinas de beneficiamento de arroz, café e algodão, olaria, residências para médico, professores e funcionários das Companhias colonizadoras, assim como praças esportivas e veículos de comunicação.

Os jornais em idioma japonês serviram como mecanismo de divulgação de informações que interessavam aos imigrantes tais como vendas de terra, notícias sobre as condições de vida e trabalho nas várias colônias, oportunidades e negócios. Os jornais cumpriam, então, o papel de consolidar

os laços entre os membros da colônia e também serviam como veículo de informações, elemento fundamental para a conquista de seus objetivos (Enne, 2001, p. 64).

Sabendo a importância dos jornais e das rádios, a imprensa foi utilizada pelo governo paulista na tentativa de combater, repreender e frear o grupo. Os fazendeiros brasileiros estavam inclusive preocupados com a produção agrícola, por isso as autoridades brasileiras buscaram a imprensa para que pudessem se comunicar com a colônia. Os jornais e rádios japoneses, que foram fechados pelo estado durante a guerra, receberam autorização de reabertura, mas o retorno não aconteceu de imediato. “O antigo dono do *Shimbun*, Kossugue Kohatsu, aceitou a proposta, mas esclareceu que a volta às bancas levaria dois meses - e que, ainda assim, ele ressurgiria como semanário, e não mais como diário” (Morais, 2004, p. 229). *Shimbun* foi um jornal impresso editado em língua japonesa na cidade de São Paulo, reativado em 1946.

Diante da incapacidade de pôr fim às atividades da *Shindo Renmei*, aos donos das rádios o governo solicitou que “[...] fossem divulgados sucessivos boletins destinados à orientação da comunidade nipônica para que ela voltasse à harmonia” (Morais, 2004, p. 229), ao mesmo tempo, o consulado norte-americano em São Paulo adotou a “*Operação Verdade*”, que consistiu em trazer do Japão para o Brasil milhares de exemplares de jornais japoneses editados nas cidades natais dos membros da colônia com farto noticiário sobre o fim da guerra, a derrota do Japão e a rendição. Quando os jornais chegaram foram distribuídos pelo Exército e Força Pública. Também foram exibidos filmes, produzidos pelos Estados Unidos, com imagens das cidades japonesas devastadas, entrevistas com ex-autoridades japonesas esclarecendo a situação do Japão, mas todo o esforço da “*Operação Verdade*” não foi suficiente para convencer os vitoristas que acreditavam que a guerra continuava ou que o Japão teria vencido. Os vitoristas eram chamados de *kachigumi*, reagiram à “*Operação Verdade*” com ceticismo, para eles “[...] aquela era apenas mais uma jogada, mais um golpe da propaganda norte-americana para quebrar o moral dos japoneses espalhados pelo mundo” (Morais, 2004, p. 231).

Os crimes da *Shindo Renmei* alimentaram calorosos debates entre os constituintes, deputados e senadores, reunidos no Rio de Janeiro em Assembléia Nacional Constituinte, para a elaboração da 5ª Constituição brasileira, em 1946. O constituinte amazonense Pereira da Silva propôs uma solução radical: “[...] a imediata expulsão do território nacional de todos os japoneses ligados à organização terrorista *Shindo Renmei*” (Morais, 2004, p. 254). O constituinte Miguel Couto Filho apresentou o que para ele seria uma solução simples, assim como para os pares que também comungavam da mesma decisão: “É proibida a entrada no país de imigrantes japoneses de qualquer idade e de qualquer procedência”. A emenda foi

classificada como “iníqua, odiosa e incondicional” por alguns, ao mesmo tempo que somava 15 votos favoráveis, dentre eles, Luís Carlos Prestes, que “anunciou que a bancada comunista tinha fechado questão a favor da emenda” (Morais, 2004, p. 291).

O sociólogo Gilberto Freyre lamentou a xenofobia e o racismo presentes numa democracia, que inclusive debatia uma matéria controversa que corria o risco de ser incluída na nova Constituição, a Carta Magna do país. A votação terminou empatada, 99 contra e 99 a favor, a decisão ficou nas mãos do presidente, o senador Fernando Melo Viana, que votou contra. A emenda foi rejeitada.

Ao mesmo tempo que os constituintes estavam debruçados sob o tema, o Departamento de Ordem e Política Social (Dops) paulista executava prisões em massa: cerca de 30 mil pessoas foram presas, em 1946, destas quatro mil identificadas, fichadas e “indiciadas em processos com base na Lei de Segurança Nacional”, os presídios ficaram superlotados. A atuação dos *kachigumi* acentuou ainda mais a xenofobia contra os japoneses, entre os brasileiros comuns até os políticos integrantes da “bancada eugenista”. O *Jornal de Tupã* estampou, no dia 19 de agosto de 1946, a manchete “Pedida a Pena de Morte”. Ao longo da reportagem, os moradores de Tupã, interior de São Paulo, pediam ao governo um “[...] campo de concentração e pena de morte para os japoneses” (Morais, 2004, p. 280). A primeira proposta de fato aconteceu. Em Tupã, foram criados dois, um para abrigar japoneses que temiam ser agredidos por brasileiros revoltados com a situação e um campo de concentração com japoneses presos pelo exército e polícia, acusados de integrar a seita. A *Shindo Renmei* atuou no interior de São Paulo durante treze meses, 23 pessoas foram mortas pela organização e 147 feridas. Entre os milhares de imigrantes suspeitos, 1.423 foram acusados pelo Ministério Público, a Justiça aceitou a denúncia contra 381 deles, deste total oitenta imigrantes receberam determinação de serem expulsos do Brasil, via decreto presidencial, acusados de serem mandantes ou executores dos crimes da *Shindo Renmei* e “elementos nocivos aos interesses nacionais” (Morais, 2004, p. 3345), porém, com a ajuda dos recursos judiciais eles não deixaram o Brasil.

O contexto e os detalhes da imigração japonesa no Brasil, apresentados na pesquisa histórica de Fernando Moraes, são caros à construção do livro-reportagem *Corações Sujos*. A análise de como essas informações foram utilizadas na construção do filme homônimo será apresentada no Capítulo 7. O que se perdeu da deontologia jornalística, o que foi mantido e as convergências com a narrativa histórica jornalística do livro-reportagem.

7 TRANSPOSIÇÃO DE *OLGA* (1985): DO LIVRO-REPORTAGEM PARA O CINEMA

A análise da transposição de *Olga* (1985), proposta nesta tese, apresenta como objetivo central identificar as principais marcas simbólicas e constitutivas das dimensões estético-expressiva, pragmática e ético-deontológica (Silva, 2022, 2023) do jornalismo que se esvaem e/ou que eventualmente (e paradoxalmente) são sublinhadas no processo de transposição da narrativa jornalística complexa (Piccinin, 2012; Künsch, 2005; Medina, 2003) - do livro-reportagem, que exerce o papel extensor do jornalismo impresso cotidiano (Lima, 1995) - para a adaptação audiovisual de ficção homônima. A análise busca compreender, conjuntamente, o que a obra representa no espaço histórico-temporal e como o diretor Jayme Monjardim experimentou a transformação da linguagem verbal para a linguagem audiovisual. As particularidades estilísticas do diretor serão utilizadas para identificar as perspectivas históricas, estéticas e ideológicas, com o objetivo de responder como os modos de representação dos elementos técnicos e plásticos do cinema foram empregados na composição fílmica. A obra dirigida por Monjardim possui título original *Olga*, com roteiro e produção de Rita Buzzar, enquadrando-se nos gêneros biografia e drama. Teve lançamento no Brasil em 2004, baseada na obra homônima de Fernando Morais, produção da Nexus Cinema, com coprodução Globo Filmes e duração de noventa e oito minutos (1h38min), encontrando-se disponível na plataforma de *streaming* da Globoplay. Entende-se nesta pesquisa que, ainda que o filme possua a característica de unicidade, “há sempre uma parte do não-dito que abre caminho para que o espectador a interprete” (Aumont; Marie, 2015, p. 30). Nesse contexto, o não dito, na obra original, também será analisado nesta tese.

Os objetivos e a forma da análise fílmica são diferentes da crítica especializada. Embora as duas usem ferramentas semelhantes para esquematizar e justificar a construção dos argumentos, ambas desempenham funções que levam a outras finalidades. A crítica costuma avaliar, explicar, informar, descrever e promover o filme. Ao fazer isso, o crítico apresenta ao espectador “[...] elementos úteis para a apreciação do filme, o que depressa se torna uma atividade de promoção, mesmo que seja pela negativa” (Aumont; Marie, 2015, p. 21). Pode-se dizer que a crítica desempenha uma função social que interfere diretamente na publicidade, promoção e economia do cinema. Já a análise permite a compreensão do ato cinematográfico e não tem o compromisso com o imediatismo da crítica. O analista de filmes costuma fazer análise narrativa e figurativa que compõe o visual e sonoro.

A análise narrativa busca realizar uma abordagem analítica do conteúdo, sendo que, no filme de ficção, a narrativa é construída para ser compreendida na integralidade, início, meio e

fim. Já a análise figurativa separa fragmentos e sequências para se debruçar sobre aspectos semânticos presentes nos trechos selecionados. Para Aumont e Marie (2015), a análise minuciosa de um filme serve como reflexão metodológica e/ou teórica, assim como para acentuar o alcance histórico, como nos casos analisados nesta pesquisa. Tanto *Olga* (2004) como *Corações Sujos* (2012) apresentam dimensões históricas.

Uma ferramenta que permite esquematizar e visualizar o percurso dos personagens é a construção de um mapa dos lugares da ação, lugares nem sempre reais, mas diegéticos. Na análise figurativa, utiliza-se neste trabalho o uso do fotograma, no filme digital chamado de *frame*, ou seja, uma imagem ou sequência de imagens congeladas, dispositivo utilizado para identificar enquadramento, profundidade de campo, composição, iluminação, posição dos atores, e outros elementos cinematográficos. O fotograma ou *frame* serve também para sustentar a análise e apoiar o discurso do analista sobre a composição das imagens. Importante destacar que os documentos externos produzidos ao longo das etapas, matérias de jornais, artigos, teses, entre outros textos também integram a análise da adaptação.

Vale ressaltar que o filme *Olga* (2004) foi o primeiro longa-metragem da carreira do diretor Jayme Monjardim. No elenco, Camila Morgado interpreta Olga Benario, a protagonista; Caco Ciocler vive a história de Luís Carlos Prestes; e Fernanda Montenegro interpreta Leocadia Prestes, mãe de Luís Carlos Prestes. As avaliações da obra pela crítica especializada foram duras. Não obstante, o longa alcançou recordes de bilheteria na estreia, com 263 cópias, exibido em 328 telas de todo o país, “[...] levou 385.968 espectadores aos cinemas no primeiro final de semana de exibição, a maior bilheteria nacional do ano”; e nas duas primeiras semanas o filme alcançou um público de 1,5 milhões de pessoas (Folha, 2004). Entretanto, as escolhas do diretor renderam um grande volume de críticas, principalmente pelo formato adotado ao longo dos noventa e oito minutos (1h38min) de produção imagética.

As escolhas estéticas, a narrativa linear e romântica com início na infância, no meio a relação amorosa e fim com a morte da protagonista na câmara de gás, deixaram o longa-metragem com características semelhantes às de uma “novela das oito”³¹, essencialmente pela supervalorização do romance. Immacolata Lopes (2009, p. 26) define a telenovela como gênero melodramático que alcançou a posição de principal produto de uma indústria televisiva de grandes proporções. A telenovela brasileira - lócus destacado de atuação do diretor Jayme

³¹ O “horário da novela” foi uma criação da TV Globo nos anos 1970 quando passa a produzir três novelas diárias, das 18h, 19h e 20h. Com isso, a Globo sincronizou o horário de cada novela e acabou por determinar hábitos específicos. A novela das oito (atualmente, das nove), do horário nobre, de tema social e adulto, é veiculada depois do *Jornal Nacional*, telejornal de maior audiência do País com 40 minutos de duração. “A lógica que preside a esse *palimpsesto* tornou-se clássica por combinar noticiário e melodrama, ficção e realidade” (Lopes, 2009, p. 24).

Monjardim - passou a ser um dos mais importantes e amplos espaços de problematização do país (Lopes, 2009), indo da intimidade privada aos problemas sociais:

Esses temas são inseparáveis das tramas românticas, dos enredos de família, do amor, do casamento, da separação. É a lógica das relações pessoais e familiares que preside a narrativa dos problemas sociais. É aí que parece residir o poder dessa narrativa, sua capacidade de traduzir o público através das relações afetivas, ao nível do vivido, misturando-se na experiência do dia a dia, vivida por ela mesma em múltiplas facetas, subjetiva, emotiva, política, cultural, estética (Lopes, 2009, p. 27).

A consolidação da telenovela como o gênero mais popular e lucrativo da televisão está fortemente vinculada a uma mudança de linguagem realizada por autores brasileiros. Entre as características de Monjardim está a de iniciar os primeiros capítulos das novelas com locações em outros países, para então fazer a transição para as grandes cidades brasileiras, em especial Rio de Janeiro e São Paulo, a exemplo de *Terra Nostra* (1999) e *O Clone* (2001). A primeira fase da novela *Terra Nostra* (1999) foi a bordo do navio *Andrea I*, que transportava os italianos rumo ao Brasil. As cenas do embarque e da travessia foram realizadas na cidade portuária de *Southampton*, no sul da Inglaterra. O vapor *S.S. Shieldhall*, construído em 1940, adaptado para se transformar no *Andrea I* da história, partia às 11h, navegava pelo Canal da Mancha e, dez horas depois, retornava ao porto. O desembarque em terras brasileiras foi gravado no porto de Santos, em São Paulo. Já as primeiras cenas de *O Clone* (2001) foram gravadas em cinco cidades de Marrocos, onde elenco e equipe trabalharam por 40 dias. As locações das telenovelas da Globo, têm em média, de 60% a 70% de gravações em estúdio e de 30% a 40% de externas (Lopes, 2009, p. 24).

A telenovela brasileira, enquanto formato de ficção televisiva conhecida até a segunda década do século XXI, surgiu no país em 1963, podendo ser definida como uma narrativa ficcional de serialidade longa, exibida diariamente e que contempla por volta de 200 capítulos. Em menos de dez anos houve mudanças nos modos como o amor, o romance, a sexualidade e a relação homem-mulher passaram a ser representadas nas telenovelas dos anos 1970 em diante.

A explanação sobre o gênero audiovisual da telenovela brasileira, apresentada nos parágrafos anteriores, ajuda a compreender o contexto histórico dos críticos e do público conhecedor da obra *Olga* (1985). O período entre 1993 e 2003 é conhecido como a fase de *Retomada e/ou pós-retomada* (Sangion, 2011) do cinema brasileiro³². Quando as Organizações

³² Em março de 1990, o Presidente Fernando Collor de Mello pôs fim aos incentivos governamentais na área cultural, extinguiu o Ministério da Cultura, transformado numa secretaria do governo. Na esfera cinematográfica, houve a liquidação da Empresa Brasileira de Filmes (Embrafilme), do Conselho de Cinema (Concine) e da

Globo decidem entrar no segmento de cinema, em 1998, por meio da Globo Filmes, tinham como objetivo fixar a marca no imaginário popular, apresentando-se como apoiadores do audiovisual brasileiro (Sangion, 2011). O diretor de operações da Globo Filmes de 2002 a 2013 e também produtor associado do filme *Olga* (2004), Carlos Eduardo Rodrigues, revelou, em entrevista publicada em outubro de 2022, informações sobre os bastidores da construção fílmica, o que na linguagem cinematográfica é conhecido como *making off* do referido filme. Junto com *Cidade de Deus* (2002), o roteiro de *Olga* (2004) foi um dos primeiros a chegar para a recém-criada Globo Filmes, naquele período de retomada ou pós-retomada do cinema brasileiro. Embora a produtora tivesse captado parte do recurso para rodar o filme, cerca de R\$ 6 milhões, de um total de R\$ 14 milhões iniciais previstos, havia um impasse a ser resolvido.

O nome do diretor Jayme Monjardim para dirigir o filme foi apresentado numa reunião da equipe da Globo Filmes depois do desentendimento do diretor Luiz Fernando Carvalho com a produtora e roteirista Rita Buzzar. Os executivos lembraram do bom relacionamento entre Buzzar e Monjardim quando os dois trabalharam juntos na TV Bandeirantes. A atriz convidada para ser a protagonista era Patrícia Pillar, mas Monjardim apresentou uma segunda opção com o argumento de que os “[...] olhos da Camila Morgado eram os olhos de Olga” (Rodrigues, 2022)³³, por isso coube ao diretor de operações Carlos Eduardo, conhecido como Cadu Rodrigues, desfazer o convite à atriz previamente escolhida. Outros dois importantes integrantes da equipe técnica, o diretor de fotografia Ricardo Della Rosa e o produtor executivo Guilherme Bokel, não possuíam experiência de trabalho com o cinema. Della Rosa dirigia vídeos publicitários e Bokel era produtor executivo de telenovelas. “Mas sabiam como trabalhar com o Jaime, Bokel costuma ser produtor do Jayme nas novelas, então ele já sabia como tratar o Jayme, sabia como mexer no custo, e fez um primeiro trabalho de otimização do roteiro” (Rodrigues, 2022).

Monjardim sabia que podia contar com Ricardo Della Rosa para construir uma narrativa dramática mais carregada e provocadora de emoções. No *making off* (figura 11), Monjardim defendeu a escolha dos enquadramentos mais fechados, valorizando *closes* e *close-up*, com o argumento de que a intenção era fazer com que o público vivenciasse a história junto com a personagem, “que não fosse uma câmera que ficasse apenas de telespectador” (Monjardim, 2022).

Fundação do Cinema Brasileiro (FCB), que representavam o tripé de sustentação da política cinematográfica em suas diversas vertentes. (Ikeda, 2012, p. 2) Disponível em: https://repositorio.ufc.br/bitstream/riufc/41284/1/2012_eve_mgikedada.pdf. Acesso em: 21 fev 2025.

³³ Bastidores [...] (2022).

Figura 11 - *Making off*, Jayme Monjardim e o diretor de fotografia Ricardo Della Rosa na definição dos enquadramentos (*Frames* dos bastidores do filme *Olga* 2004).



Fonte: Cadu Rodrigues - *Content Producer*, no Youtube³⁴

O diretor Jayme Monjardim revelou, durante as gravações, que as cores da bochecha rosada e dos lábios vermelhos da protagonista estariam presentes apenas na primeira parte do filme, o restante seria preenchido com cores frias, como cinza e azul, para chegar mais próximo “de uma época sem cor” (Monjardim, 2022).

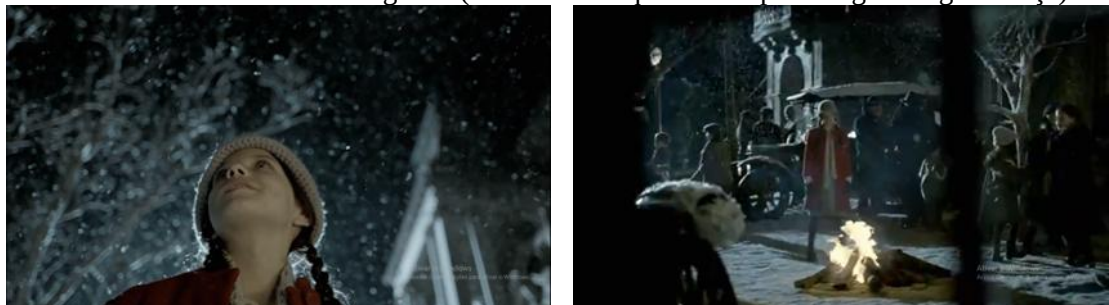
Não casualmente, em *Olga* (2004), para iniciar a narrativa cinematográfica, Monjardim utiliza o recurso sentimental da neve. A precipitação vagarosa do gelo em flocos remete à pureza e à compaixão. Na primeira cena, a câmera realiza o movimento de cima para baixo, num curto passeio que se torna agradável aos olhos dos espectadores, pois acompanha a queda da neve. A imagem do céu escuro contrasta com o branco, passa pelos galhos secos das árvores cobertos de neve até chegar ao sorriso ingênuo da menina que olha admirada como se fosse a primeira vez que vê os flocos gelados em queda (figura 12). Ao fundo, o som de crianças que, no idioma alemão, cantam alegremente.

A locação de *Olga* criança acontece na área externa da cidade cinematográfica, numa rua em frente a um prédio com arquitetura da primeira metade do século XX. As primeiras cenas não deixam evidentes os motivos de tantas pessoas na rua, numa noite fria. Não é possível identificar o que está de fato acontecendo, se uma reunião ou uma festa na rua, característica cultural mais brasileira do que alemã. Próximo ao carro de época está um grupo de homens conversando, que vestem casacos pesados. Mais à frente, as crianças brincam de ciranda cantarolando alegremente. No meio dos dois grupos, e separada deles, está a criança de pele clara, de longas tranças e olhos azuis, vestida com um casaco vermelho e touca de lã creme. Ela passa a observar a fogueira que está à frente, com um olhar de admiração e ao mesmo tempo

³⁴ Bastidores do filme *Olga*. Cadu Rodrigues, Content Producer, 22 de outubro de 2022. Canal do Youtube. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=oNBbWvDWEZ4>. Acesso em: 20 fev 2025.

desafiador.

Figura 12 – Olga criança aprecia a neve numa noite fria, ao mesmo tempo que desafia o fogo. Os opostos: frio/quente e doçura/bravura, características da personalidade da protagonista que são reveladas na obra imagética (*Frames* de sequência da personagem Olga criança)



Fonte: Longa-metragem *Olga* – Nexus Cinema e Globo Filmes (2004)

Ao se afastar, com dois passos para trás, a personagem recebe a advertência carinhosa do pai, que prevê o que a filha pretende fazer só pela observação. Neste momento, o pai Leo Benario (Luiz Melo) revela quem é a personagem, ao adverti-la chamando-a pelo nome:

- *Olga!!*

Para mostrar a intenção da menina quando dá os dois passos para trás, o diretor escolhe o plano geral, o ponto de vista da câmera é a de um espectador dentro de um imóvel, espiando pela janela o lado de fora. Nesta cena é revelado o cenário onde os figurantes vestem em sua maioria preto, marrom e cinza, a menina veste um sobretudo vermelho. O diálogo entre pai e filha (Isabela Coimbra, atriz que interpreta Olga Benario criança) acontece em português, não em alemão:

- *Pai! Se eu cair, eu não vou chorar* [diz Olga com segurança].

- *Cuidado... Olga!!*

Enquanto o pai pede cuidado, a menina pula com destreza. Os caracteres com o nome do filme aparecem preenchendo a tela. O diretor prefere reforçar o nome do filme e o nome da protagonista já nos primeiros instantes. Ao invés de enunciar “Filha, cuidado”, a escolha é pelo nome “Olga”. Única personagem na cena inicial vestida com a cor vermelha, Olga é colocada em evidência, como uma criança ousada e independente, podendo também fazer alusão à cor do partido comunista. O salto, a determinação, o desafio, sintetizam o caráter e a personalidade da criança. As cenas ainda sinalizam a dualidade da protagonista, que ao longo da narrativa audiovisual se apresenta como uma personagem doce, amorosa, mas também firme, ousada e determinada, tal como sinaliza o livro-reportagem de Moraes (1985, p. 17): “[...] medo e prudência são palavras que ela não conhece, disseram os novos amigos no dia seguinte” à colagem clandestina de cartazes numa região de Munique altamente policiada, primeira missão

dada a Olga que “aos 15 anos, revelou-se a mais eficiente da turma”.

Normalmente, nas produções cinematográficas, as cenas iniciais dão pistas do que vai acontecer no desenrolar da trama. No cinema *hollywoodiano*, uma informação inicial é usada para desvendar ou dar o desfecho ao enredo, no final do filme. Este preâmbulo de Olga criança, ou “nariz de cera” no linguajar jornalístico, não está presente no livro-reportagem de Fernando Morais. Foi claramente, escolha feita pelo roteiro e pela direção cinematográfica, para posteriormente amenizar, de forma angelical, o final trágico da personagem, bem diferente dos finais felizes das telenovelas brasileiras.

Com uma fusão rápida, o filme dá um salto, assim como o da menina. Aparecem numa rua estreita dois blocos de pessoas. O primeiro grupo grita palavras de ordem intercaladas ao som alto e intimidador das botas dos soldados em marcha; os dois grupos na mesma rua em sentidos opostos caminham para o confronto. Os movimentos opostos de câmera, os cortes rápidos, o aumento dos sons da marcha e dos gritos, a câmera passando por dentro dos veículos e entre as pessoas, transmitem tensão, fazem o público antever o conflito que se aproxima. Os comerciantes que estão na rua quando avistam os manifestantes se levantam, os figurantes andam tranquilamente em direção aos operários. Já no sentido contrário, à frente das tropas alemãs, as pessoas saem aceleradamente do caminho em fuga, com medo. Em alemão, os manifestantes gritam:

- *Wir wollen Brot!* - (Nós queremos pão!)
- *Wir wollen Arbeit!* - (Nós queremos trabalho!)
- *Nieder mit der Regierung* – (Abaixo o governo!)

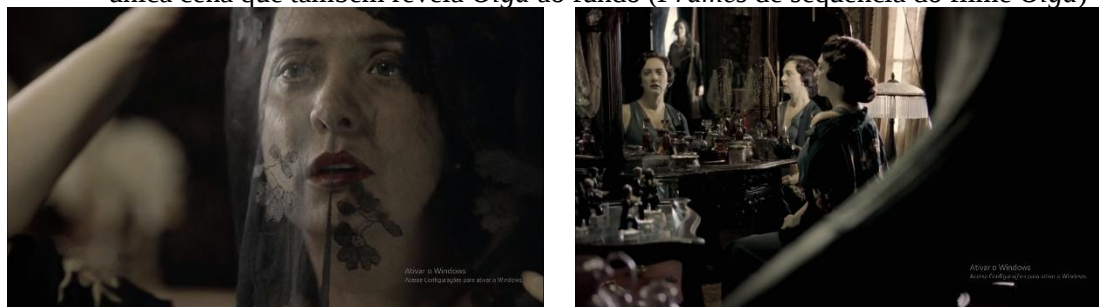
Na linha de frente do movimento operário está Olga. O confronto inevitável acontece, os militares armados com cacetes partem para cima dos manifestantes. Olga revida as agressões, derruba e bate num soldado alemão. A cena é rápida e não destaca e nem apresenta outros personagens. O tempo fílmico em relação à obra literária é subvertido, as passeatas e confrontos com a polícia no livro-reportagem aparecem depois que Olga deixa Munique para morar em Berlim, primeiro como datilógrafa da Representação Comunista e depois como Secretária de Agitação e Propaganda.

No longa-metragem, depois do confronto, ao retornar para casa, assim que Olga abre a porta, o espectador ouve uma música alemã em alto volume, a impressão é de que o som está presente na cena de forma *diegética* (situação ficcional, que não retrata a realidade). Complementarmente, a mãe Eugénie Gutmann Benario (Eliane Giardini) está em frente aos espelhos da luxuosa penteadeira, repleta de joias, usa um batom vermelho e experimenta um véu preto, uma simbologia ao véu usado pela alta sociedade nas missas católicas e em velórios.

Há um *close* em Olga ainda ofegante parada olhando para a mãe, que pelo espelho vê a filha chegar em casa com o rosto sangrando, os cabelos desgrehados, vestida como uma operária, exatamente o oposto da matriarca. Um *close-up* acentua a boca entreaberta de Eugénie, como se quisesse dizer algo, junto com olhar de decepção (figura 13). Ao retirar o véu do rosto, o espectador tem a sensação de um véu que cai, descortina e revela algo escondido.

O plano americano mostra o cenário luxuoso, a câmera está posicionada atrás de Olga sobre o ombro esquerdo, a sombra do corpo escurece o lado direito da imagem enquanto os espelhos revelam, refletem e triplicam a imagem da mãe que olha diretamente para a filha que, ao mesmo tempo, aparece ao fundo do espelho com a imagem desfocada. A câmera é colocada atrás do ombro (*over-the-shoulder*), recurso usado para colocar os dois personagens na mesma cena, para sugerir tensão, intimidade e, ao mesmo tempo, conflito.

Figura 13 - Eugénie Prestes de véu, na sequência, já sem o véu, recebe três enquadramentos numa única cena que também revela Olga ao fundo (*Frames* de sequência do filme *Olga*)



Fonte: Longa-metragem *Olga* – Nexus Cinema e Globo Filmes (2004)

Um novo corte acontece, a câmera promove um *close* na mãe e depois acompanha seu movimento olhando para trás em direção à filha. Num rápido movimento de *contra-plano*, o enquadramento se fecha novamente em Olga, que sai. Eugénie Benario olha para o chão, suspira com o semblante de decepção. Nesta longa cena não há diálogo, o silêncio comunica os contrastes das vestimentas, dos olhares, dos valores e das posturas. Duas mulheres com pensamentos e aspirações completamente diferentes, a mãe está imponente sentada em frente ao espelho rodeada de móveis caros e jóias. A filha, vestida de operária, está quase encostada na parede, encurralada, pega numa transgressão como se não tivesse saída.

O corte é feito para o quarto de Olga cheio de móveis e de objetos levemente fora do lugar, dando a impressão de um lugar desorganizado, quarto de adolescente, bem diferente da personalidade da protagonista. Olga entra, ainda ofegante, pega o porta-retrato onde está a foto de uma família tradicional. Na imagem, os pais em pé segurando nos ombros dos filhos sentados. A foto revela, rapidamente, que Olga tem um irmão, mas ele só aparece na obra

fílmica e no livro-reportagem na fase final das narrativas, quando Olga já está presa pela Gestapo, e muito brevemente. O objeto é devolvido ao local, desta vez deitado com a foto virada para baixo. A composição fotográfica revela uma informação afetiva de proximidade: a mãe de pé segura nos ombros do filho sentado, o pai, também em pé, segura no ombro esquerdo da filha, as predileções mostradas na cena curta do retrato de família ficam evidentes na fala dos pais, que acontece apenas imageticamente (figura 14).

Figura 14 - Olga observa o retrato da família pela última vez. É quando a obra revela a presença do irmão, que vai aparecer rapidamente na parte final da narrativa. (*Frames* do filme *Olga*)



Fonte: Longa-metragem *Olga* – Nexus Cinema e Globo Filmes (2004)

Ao deixar o porta-retratos, Olga, de costas para a câmera, ouve a voz da mãe dizendo, em português:

- *Quer esquecer que tem um pai, uma mãe, um nome de família!*

Olga vira-se e olha para a mãe, que continua:

- *E como se não bastasse esse desmazelo, agora deu para brigar como um moleque de rua.*

A imagem está em *close-up* para que o espectador não perca os detalhes da narrativa. Num plano conjunto, em que a câmera revela parte do cenário, Leo Benario (Luiz Melo) entra no quarto, em seguida corta para o *close* do pai, a câmera está novamente atrás de Olga.

- *Você ainda é nossa filha. Enquanto estiver vivendo sob este teto, ainda nos deve respeito* - repreende o patriarca.

Aqui são usados plano e *contraplano*, *close* no pai, *close-up* na filha. A voz fica mais amigável e o pai pergunta:

- *Que diabo aconteceu, filha?* - Ele leva carinhosamente a mão ao rosto de Olga onde há um ferimento.

- *Houve uma manifestação, os nazistas chegaram, eu tive que me defender* - Explica Olga.

- *Quer acabar sendo presa? Não pensa nas consequências dos seus atos?* - Pergunta Leo Benario.

Na discussão, a condição social da família é posta às claras para que o público não tenha dúvidas de que se trata de uma família rica e patriarcal. Olga revida dizendo que as dezenas de joias, vestidos e sapatos caros da mãe seriam suficientes para alimentar “todos” os pobres que vivem nas ruas em situação de miséria. A personagem anuncia que vai embora da casa, que vai trabalhar e viver do próprio sustento. Aqui, o espectador atento, numa releitura da obra, entende a simbologia do véu preto, prenúncio de uma despedida. Para a mãe, a decisão de Olga é como se perdesse definitivamente a filha. O desfecho da discussão acontece com as frases finais da mãe:

- *Você nunca se importou. Nunca me fez companhia. Nunca me serviu de consolo. Mal parece uma mulher.*

Close na mãe e na filha, as duas em silêncio, acontece a fusão para dar início a outra ação. Estas cenas e diálogos também não estão presentes no livro-reportagem. No primeiro capítulo, Moraes (2004, p. 16) apresenta ao leitor os pais de Olga: “[...] o advogado judeu Leo Benario era um liberal de ideias avançadas, [...] a mãe, uma elegante dama da alta sociedade que via com horror a perspectiva da filha tornar-se comunista”. O autor descreve que Olga só decide comunicar os pais que mudaria de cidade quando estava de posse dos bilhetes de trem. A discussão com o pai acontece depois de “[...] um jantar silencioso, do qual a mãe não quis participar. Olga tentou, bravamente, partir sem brigar com o velho Leo. Depois de quase três horas de discussão, ela finalmente levantou-se” (Moraes, 1985, p. 20). À porta da casa, Leo deu-lhe um beijo de despedida.

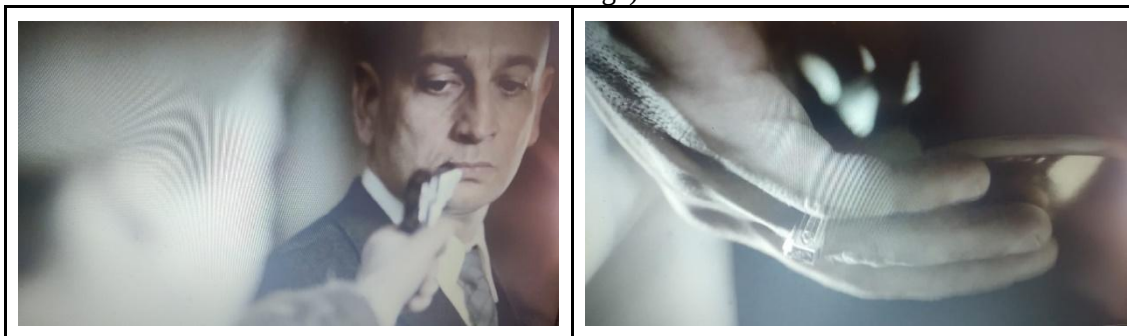
Nota-se a preocupação da obra fílmica em traçar o perfil biográfico da personagem, a começar pela menina determinada e depois uma adulta (apesar de ter 15 anos), que decide abrir mão da vida burguesa dos pais, cheia de riquezas e regalias para lutar ao lado da classe operária. Antes de justificar sua saída de casa, motivada pela discussão com os pais, o diretor tem a preocupação de evidenciar ao público o motivo da manifestação de rua quando Olga explica o que aconteceu. Mais um “nariz de cera”, mais uma opção narrativa, comparável ao primeiro capítulo de uma novela utilizado para contextualizar a obra e apresentar a protagonista, enquanto o livro-reportagem tem início com uma ação aos moldes dos filmes policiais estadunidenses. O início da obra verbal é eletrizante, está mais próximo da linguagem audiovisual do cinema do que, propriamente, o filme. Como introdução, Moraes (1985) constrói o paralelo de duas histórias que não estão capituladas, com o objetivo de prender a atenção do leitor.

No filme, depois da briga doméstica de Olga, a partir do recurso da fusão, num plano geral, aparece uma mulher de costas entrando num pequeno tribunal com paredes revestidas de madeira, assim como os acentos de mogno. O enquadramento permite profundidade de campo, mudança de foco e de ponto de vista. A mulher que segura nos braços uma cesta cheia de maçãs vermelhas, segue com passos firmes pelo corredor esquerdo em direção às primeiras fileiras, a câmera acompanha num movimento de *travelling*, ao mesmo tempo em que mostra a pequena plateia sentada acompanhando o julgamento. Este movimento da esquerda para a direita é confortável aos olhos porque acompanha o movimento de leitura, de maneira inconsciente leva o espectador a tirar conclusões favoráveis. Num *contra-plano* e com movimento mais curto da direita para esquerda, a câmera mostra o réu entrando no tribunal. A conotação positiva, no primeiro movimento, leva agora ao sentido oposto. Normalmente, o antagonista entra da direita para a esquerda, o diretor explora este movimento para causar desconforto e sensação de conflito, até que os dois param, se olham e sentam ao mesmo tempo. As cenas iniciais no tribunal recebem trilha de suspense, não há diálogos, até o juiz começar o discurso de apresentação ao público ideal, não conhecedor do réu.

O juiz expõe as acusações para que o espectador saiba quem é o personagem Otto Braun, professor, membro do Partido Comunista alemão, acusado de incitação à ordem pública, incitação a greves operárias, manifestações de rua contra o governo, traição à pátria alemã, revelação de segredos de Estado à União Soviética. Enquanto o juiz prossegue com a leitura, no cesto de frutas levado por Olga, está a arma que será usada para libertar o prisioneiro. O guarda é rendido e os demais militantes que estão espalhados pelo auditório ocupam seus postos. Na obra imagética, a ousadia de Olga vai além, ela aponta a arma diretamente para o rosto do personagem, que subliminarmente o público reconhece com o Juiz da corte, que ao acionar o botão de alarme, embaixo da mesa, recebe um golpe no rosto (Figura 15). A versão audiovisual apresenta dialogismo verossimilhante com o livro-reportagem. Porém, na transposição ficcional, a execução do resgate feito pela protagonista, que empodera a personagem feminina que teve a coragem de apontar a arma para a autoridade máxima presente na corte e depois golpeá-la, a encenação leva o público a acreditar que a autoridade seja um juiz. No resgate, Fernando Morais relata com riqueza de detalhes, que o escrivão Rudolph Nekien foi derrubado com violência por um jovem, e o secretário superior de Justiça “Ernst Schmidt deu um salto e conseguiu bater a ponta do sapato sobre o botão de alarme instalado no chão - e recebeu uma coronhada no rosto, dada por um garoto enorme, de barba ruiva e cabelo escorrido até quase os ombros” (Morais, 1985, p. 2). A apuração jornalística, que resulta no livro-reportagem, busca apresentar os executores e informar, de forma verossimilhante, os

responsáveis por determinadas ações, enquanto que a ficção tem a liberdade criativa de construir diferentes versões com base numa história.

Figura 15 - Olga rende o juiz, que ao acionar o alarme leva uma coronhada no rosto. (*Frames do filme Olga*).



Fonte: Longa-metragem *Olga* – Nexus Cinema e Globo Filmes (2004)

Embora a ação aconteça num tribunal alemão, nem o juiz, nem os rebeldes falam o idioma original. A trilha sonora *extradieética* de suspense acelera com o desenrolar da ação. Enquanto os personagens saem do local, a trilha fica mais intensa e acaba junto com a batida da porta do tribunal. A manipulação cuidadosa dos movimentos, sons, cores, velocidade e direção guiam a atenção e a reação emocional do público. A batida forte põe um ponto final à ação e a sensação de missão cumprida.

Numa fusão rápida, na cena seguinte aparece Olga discursando para uma grande plateia num auditório completamente lotado, quando profere a justificativa para a ação: “Tínhamos que tirar o companheiro Otto Braun da cadeia, e gostaria que soubessem que ali cumpri duas tarefas: ‘uma do partido, e a outra do meu coração’”. Sob aplausos calorosos, ela continua: “Estamos vivendo um momento decisivo na história mundial, o movimento fascista está se alastrando, e devemos estar prontos para enfrentá-lo. Lutar por um mundo sem injustiças, sem miséria e sem guerras”³⁵. Mais aplausos. O envolvimento amoroso com o professor é revelado apenas na primeira frase do discurso e se limita a este pronunciamento ao longo de toda obra cinematográfica. Os símbolos e as bandeiras dão a entender que Olga já está em Berlim. Embora as faixas estejam escritas em alemão, o discurso é realizado em português. Apenas o grito de guerra e o hino comunista são pronunciados em coro, em alemão.

Na releitura da obra audiovisual, sobressai a narrativa melodramática heterossexual dentro de convenções estabelecidas pela sociedade heterocrata, facilmente reconhecida e acimilada pelo público (Preciado, 2022, p. 2). O romance, que recebe enfoque principal, se

³⁵ Techo de 5’39” a 6’22”.

desenrola antes dos vinte primeiros minutos de trama. Já a história de Olga na Juventude Comunista, o fato de a personagem já ter sido presa por causa do professor Otto Braun, os movimentos panfletários, as reuniões do partido com os operários realizadas às escondidas no fundo de uma cervejaria no bairro vermelho de *Neukölln*, em Berlim, sequer são abordados. Aos oito minutos e trinta segundos de filme, Olga recebe a missão de levar o “camarada capitão Luís Carlos Prestes de volta ao Brasil”.

Ao longo da viagem, os dois simulam viver como um rico casal em núpcias, e no decorrer do percurso o romance entre eles acontece. No livro-reportagem, o romance é descrito no capítulo quatro, com o título *Lua-de-mel em Nova York*, a partir da página 58, quando decidem ficar juntos como marido e mulher. A viagem que dura quatro meses, se passa no decorrer da trama num espaço diacrônico de 17 (dezessete minutos); é neste trecho que acontecem o primeiro beijo, a primeira cena de ciúmes, de nudez e de sexo entre os dois. Ao longo de toda viagem, além das roupas luxuosas e das jóias, a personagem usa batom vermelho, um contraste com a pele branca; passa-se a ser uma marca, uma identidade que carrega consigo, apesar do disfarce, a essência do comunismo prevalece misturada à sensualidade de uma boca vermelha na década de 1935 (figura 16). O detalhe fica ainda mais evidente porque o diretor escolhe enquadramentos mais fechados com *closes* nos personagens. Constituem enquadramentos típicos de telenovela, que valorizam o drama, o diálogo, provocam um sentimento de simpatia pelos personagens, mas acima de tudo não revelam os detalhes da locação.

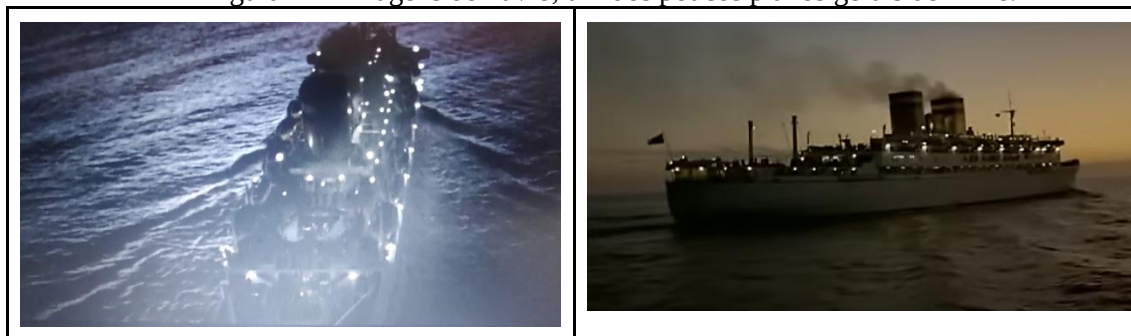
Figura 16 - Olga e Prestes simulam casal em lua de mel; Olga responsável pela segurança de Prestes no retorno dele ao Brasil – (Frames de sequência filme *Olga*)



Fonte: Longa-metragem *Olga*, Nexus Cinema e Globo Filmes (2004)

Em quase 90% dos enquadramentos, a câmera está fechada nos atores, a prevalência do ponto de vista convencional, câmera na altura dos olhos dos personagens e *close* (imagem do rosto, a partir dos ombros até o topo da cabeça), *close-up* (detalhe do rosto valorizando os olhos, enquadra do meio da testa até quatro centímetros abaixo do queixo) e plano americano (acima dos joelhos). Raras são as exceções de um plano geral, e quando acontece mostra-se o navio visto de cima como a visão de um *drone* (Figura 17) ou na lateral. O diretor utiliza o recurso da cor magenta para remeter ao passado, as vestimentas em tom pastel também revelam poucos detalhes de época, a não ser pelos ternos e chapéus. O contraste entre sombra e luz, predominante na obra, conduz o olhar do público para o que o diretor escolheu como importante.

Figura 17 - Imagens do navio, um dos poucos planos gerais do filme.



Fonte: Longa-metragem *Olga* – Nexus Cinema e Globo Filmes (2004)

Em termos históricos, o cinema demorou para definir a própria linguagem. Inicialmente tido como um espetáculo filmado, como arte, o cinema aos poucos tornou-se uma linguagem que conduz uma narrativa. O inglês George Albert Smith, com obra fílmica *Grandma's Reading Glass* (1900), com duração de 1'23" (um minuto e vinte e três segundos), é considerado o precursor do uso do *close-up* (enquadramento fechado no rosto da personagem), e de detalhes de objetos, como o relógio de bolso, dando início às primeiras mudanças de enquadramento no

cinema. “O enquadramento, que restringe a visão do espectador, pode ser usado pelo artista para organizar e dirigir nossa percepção do objeto” (Andrew, 2002, p. 38).

“Durante muito tempo manteve-se a câmera fixa, numa imobilidade que correspondia ao ponto de vista do espectador da plateia que assiste a uma representação teatral” (Martin, 2005, p. 37). Por isso, George Albert Smith dá um passo importante para a criação dos códigos cinematográficos. Em 1905, no filme *La Vie du Christ* (A Vida de Cristo), Victorin Jasset mudou a posição da câmera para mostrar o que Jesus enxergava do alto da Cruz. A câmera torna-se móvel como o olho humano, modificando o ponto de vista na mesma cena, passando do plano geral (imagem aberta da cena) para o primeiro plano (enquadramento mais próximo) e o *plongée*, quando a câmera filma de cima para baixo. Assim como, o uso do *travelling* e de balões no filme *Intolerance* (Intolerância), de 1916, pelo diretor D. W. Griffith para mostrar outras perspectivas narrativas. Em *Olga*, Jayme Monjardim mantém a câmera na maior parte do tempo com o ponto de vista convencional, quando a câmera está na mesma altura dos olhos dos personagens.

Aumont (2012) usa a definição de Robert Bataille para explicar a importância e o papel do plano. “O plano é a representação visual de uma ideia simples e se coloca no nível do efeito produzido sobre o espectador, que é levado a perceber uma única ideia durante seu tempo de passagem pela tela” (Bataille, 1947 *apud* Aumont, 2012, p. 168). Para Christian Metz (1977), a linguagem cinematográfica é composta por uma pluralidade de códigos que geram significados: códigos específicos, códigos não específicos e extracinematográficos. Códigos cinematográficos específicos são compostos pela fotografia (enquadramentos e ponto de vista), movimento, montagem, som e estrutura narrativa. Códigos não específicos são aqueles encontrados em outras linguagens, como desenho, pintura, teatro e literatura. Códigos extracinematográficos são: gestualidade, vestuário, arquitetura, linguagem verbal, paisagem, comportamento, cultura de determinada localidade, entre outros. Os códigos extracinematográficos não precisam estar no cinema para ter um significado, mas quando estão geram significados.

Pode-se dizer que os códigos que compõem a linguagem cinematográfica e audiovisual se articulam numa relação de complexidade na qual os elementos fotográficos (enquadramento, luz, cor), combinados com o movimento (imagens em movimento e movimentos de câmera), somam-se ao som na montagem e formam uma estrutura narrativa. Por sua vez, a estrutura narrativa (fotografia, movimento, som e montagem) é o elemento com maior grau de complexidade. Em sua composição temporal e emocional estão presentes a apresentação do problema, o conflito, a complicação, o clímax e a resolução. A resolução é o caminho percorrido

até o final do filme, aqui normalmente são decididos os caminhos do protagonista, com ou sem final feliz.

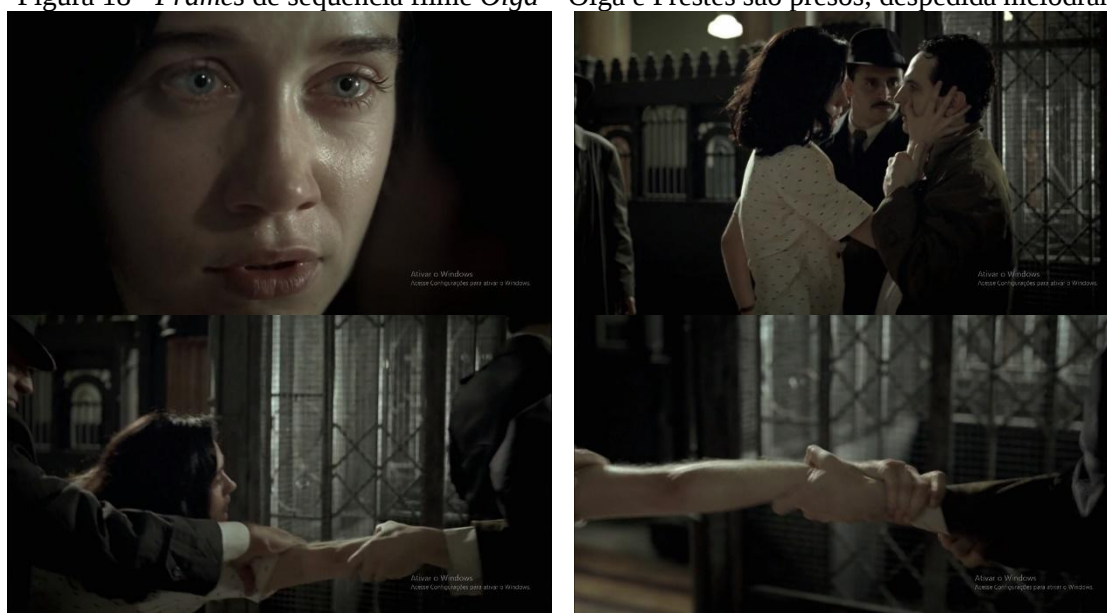
Jayme Monjardim opta por uma narrativa pautada na emoção - e principalmente no romance - por contar uma história de amor que termina de forma trágica para os dois lados, sem um final feliz. A intenção é prender “o espectador na trama para que ele não tenha tempo de fazer questionamentos sobre temas importantes e profundos como o comunismo e o nazismo”. O espectador é “[...] sufocado pela música e pelos *close-up*’s e *Olga* (2004) não amplia o debate sobre os fatos históricos” (Sangion, 2004, p. 39). É bem possível que durante a pesquisa para a elaboração do roteiro fílmico, outras fontes foram consultadas. A lua de mel, que era apenas um disfarce para a missão do *III Internacional Comintern* de levar Prestes em segurança para o país natal, se concretizou em romance: “[...] o Herói de um povo, para ela o bem-amado que seus olhos haviam descoberto numa rua europeia num dia de primavera. Ela o apertava contra seu peito, como que a protegê-lo dos perigos futuros” (Amado, 1979, p. 31). A impressão é de que Jorge Amado, ao escrever em 1942, pretendia esconder a identidade de Olga, o histórico dela de militante comunista e a função que recebeu. Olga foi enviada para o campo de extermínio de *Bernburg*, na Alemanha, em 1936, e foi executada em abril de 1942.

No capítulo 7 do livro-reportagem, Fernando Morais (1986, p. 94) narra a tentativa de Revolução que aconteceu no dia 23 de novembro de 1935, em Natal, e no dia seguinte, em Recife. “Nem o próprio Prestes, no entanto, poderia imaginar que a insurreição explodiria tão cedo e de forma tão imprevisível”. A notícia de que Natal e as cidades do interior do Rio Grande do Norte estavam sob o controle do Governo Popular Revolucionário fez com que Prestes decidisse pelo estopim da revolução comunista brasileira, que foi frustrada. “O prometido apoio da Marinha de Guerra à revolução não mobilizou nem as barcas da Cantareira” (Morais, 1985, p. 101). O casal alemão Arthur Ewert e a esposa Elise Saborowski Ewert, dirigentes do Partido Comunista Alemão, estavam no Rio de Janeiro com a missão de ajudar Prestes a promover a revolução popular, mas foram os primeiros membros do Partido Comunista presos e brutalmente torturados. Os detalhes das torturas são narrados por Fernando Morais (1986), no capítulo 9. Já na obra cinematográfica, a ênfase é para a prisão do casal protagonista. As sessões de tortura são limitadas a dois episódios de tentativa de afogamento de Arthur e depois na prisão da alemã, quando Elise tem pesadelos e diz assustada: “[...] eles estão chegando, os choques vão começar”.

Aos 51 minutos, metade do filme, acontece a virada, o clímax, quando Olga e Prestes são presos pela polícia brasileira depois de um frustrado levante contra o governo de Getúlio Vargas. Na cena de separação do casal, acontece a junção da matriz melodramática,

característica da telenovela, com a da narrativa do livro-reportagem. Na obra jornalística, o autor narra que “Prestes foi colocado dentro de um pequeno elevador, sempre acompanhado por policiais armados, e ela levada para outra sala. Quando a porta gradeada do elevador se fechou, os dois se olharam pela última vez” (Morais, 1985, p. 152). A estratégia é a hibridação de ficção e com o efeito de autenticidade, os closes, a cena filmada quadro a quadro, tem a intenção de deixar explícito para o público que esta é a última vez que se veem e se tocam. A figura 18 e a sequência de *frames* demonstram que a dramatização faz um o dialogismo (figura 19) com a obra de Michelangelo Buonarroti, pintada no teto da Capela Sistina, em 1508.

Figura 18 - *Frames* de sequência filme *Olga* – Olga e Prestes são presos, despedida melodramática



Fonte: Longa-metragem *Olga* – Nexus Cinema e Globo Filmes (2004)

Figura 19 - Dialogismo com a pintura na Capela Sistina

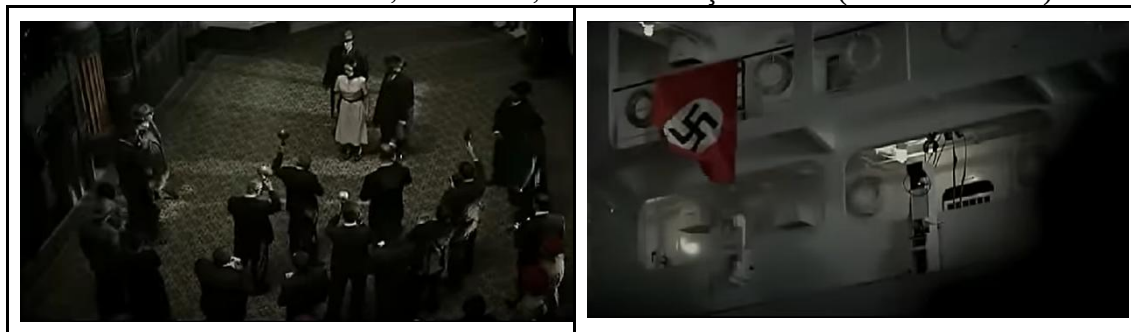


Fonte: Longa-metragem *Olga* – Nexus Cinema e Globo Filmes (2004) e detalhe da Capela Sistina, mão de Deus e Adão.

Na prisão, ainda no Brasil, Olga descobre que está grávida. Com medo de ser deportada, “em uma de suas muitas visitas ao cartório onde eram tomados os depoimentos dos presos do levante, Olga dirigiu-se aos repórteres (figura 20) que a cercaram em busca de notícias e

anunciou que dentro de alguns meses daria à luz a um filho de Luís Carlos Prestes” (Morais, 1985, p. 185).

Figura 20 - Olga revela aos repórteres brasileiros que está grávida de Prestes e no porto descobre que o navio *La Coruña* é, na verdade, uma embarcação alemã. (*Frames do filme*)



Fonte: Longa-metragem *Olga* – Nexus Cinema e Globo Filmes (2004)

Os fatos que seguem na trama fílmica a partir deste episódio de revelar a gravidez e de pedir pelo direito de dar à luz no Brasil coincidem em maior grau com o livro-reportagem - inclusive, as falas e promessas de que seria transferida para um hospital. Na chegada ao porto onde está ancorado o navio *La Coruña*, a sensação de que embarcaria para a Espanha é logo revelada quando no mastro está hasteada a bandeira com a suástica nazista. No dia 27 de novembro de 1936 (figura 21), nasceu Anita Leocadia Prestes.

Figura 21– *Frames de sequência filme Olga* – Nascimento de Anita Leocadia Prestes, Olga implora para o que médico a deixe segurar a filha no colo



Fonte: Longa-metragem *Olga* – Nexus Cinema e Globo Filmes (2004)

A fala da enfermeira, presente no livro, possui correlação no cinema, com pequenas mudanças e adaptações.

Texto na obra literária:

As normas desta prisão determinam que os bebês sejam separados das mães aos seis meses e mandados a orfanatos do Partido – começou a mulher – mas no seu caso vamos abrir uma exceção. Nós sabemos que há pessoas na França

e na Inglaterra utilizando seu nome para fazer campanhas contra o Estado alemão. Para provar que este é um regime humanitário, vamos permitir que a criança fique em seu poder enquanto estiver sendo amamentada (Morais, 1985, p. 228).

Texto no filme:

As normas desta prisão são claras. Os bebês são separados das mães aos seis meses de idade e enviados ao orfanato do Partido Nazista. [Olga pergunta:] Seis meses? Mas no seu caso abriremos uma exceção. Sabemos que tem pessoas utilizando o seu nome para fazer campanha contra o Estado alemão. E para provar que este é um regime humanitário, nós vamos permitir que a criança fique em teu poder enquanto for capaz de amamentar³⁶.

Assim que Olga deixa de produzir leite materno, a criança é entregue para a avó paterna. Olga deixa a enfermaria da prisão para ocupar o alojamento no campo de concentração. Ao ser transferida para outro campo, junto com outras mulheres, acontece o desfecho cinematográfico. Ao subir no ônibus, Olga olha para trás e se vê menina, a mesma imagem do início do filme quando ela aprecia os flocos de neve (figura 22), alusão à própria infância de Olga, assim como uma representação da filha Anita Leocadia Prestes que aos seis anos perde a mãe. Ao subir no transporte, acontece a transição para a dentro de uma câmara de gás com outras mulheres. As imagens finais são trilhadas com a narração em *off* da carta escrita por Olga se despedindo da filha e de Luís Carlos Prestes.

Figura 22 – Frames de sequência filme *Olga* e foto de arquivo do livro *Olga* – a caminho da câmara de gás olha pra trás e se vê criança



Fonte: Longa-metragem *Olga* e foto de arquivo Anita Prestes – Nexus Cinema e Globo Filmes (2004) e *Olga* (1985)

A menina sorridente de tranças é o último olhar que Olga metaforicamente lança à filha. Entende-se que junto com o texto da carta, a intenção consiste em provocar um embaraço, o nó na garganta dos fortes e as lágrimas nos receptores que foram abertos ao melodrama. O tempo diacrônico do cinema é sem dúvida diferente do tempo sincrônico. O desfecho imagético passa

³⁶ Trecho entre 1'13'00" e 1'13'27".

a impressão de que Olga ficou presa por cerca de dois anos, depois de entregar a filha. O livro-reportagem revela, porém, que Olga foi morta na câmara de gás, da cidade alemã de *Bernburg*, na Páscoa de 1942, junto com outras 200 mulheres (figura 23). Ou seja, cinco anos depois do nascimento de Anita Prestes.

Figura 23 – *Frame* filme *Olga* na câmara de gás



Fonte: Longa-metragem *Olga* – Nexus Cinema e Globo Filmes (2004)

O que simboliza, em termos de representação cinematográfica, o filme *Olga*? A representação de uma mulher alemã, judia, que por suas convicções pessoais decidiu lutar pelas causas trabalhistas, optou por ser dirigente do Partido Comunista Alemão, veio para o Brasil em 1935 com a missão de cuidar da segurança pessoal do revolucionário brasileiro Luís Carlos Prestes na viagem de Moscou para o Brasil. Foi presa, entregue ao nazismo grávida de sete meses e morta em uma câmara de gás no holocausto. Embora a crítica ao filme tenha sido dura, porque a roteirista e o diretor optaram por um romance novelesco entre Olga e Prestes e que, fruto deste amor, nasceu na prisão alemã Anita Leocadia Prestes, não se trata de um documentário, onde os personagens que viveram a história procuram representar o que lembram dos fatos. O filme é uma ficção e, neste contrato entre diretor e espectador (Charaudeau, 2006), Jayme Monjardim procura estabelecer um diálogo e não uma cópia da obra jornalística. O vigésimo e último capítulo, *A caminho da morte*, ocupa nove páginas no livro-reportagem (Morais, 1985, p. 275-283), mas a descrição de Olga subindo no ônibus azul-marinho à caminho da câmara de gás remete a apenas poucos parágrafos e se resolve em poucos segundos no cinema, a exemplo do caso do Tribunal de Moabit, na qual o cineasta procurou representar o mais próximo possível o cenário descrito no primeiro capítulo do livro-reportagem.

O que causa estranheza é a estética auditiva na escolha do idioma. O livro-reportagem foi escrito originalmente em português pelo escritor brasileiro Fernando Moraes (1986).

Contudo, na linguagem cinematográfica, os diálogos que se passam na Alemanha e na Rússia, poderiam acontecer na língua materna da personagem. A dificuldade com as duas línguas é eminente, correndo o risco de errar na pronuncia, mas os diálogos são curtos e o ganho narrativo justificariam o empenho e o investimento, tema que será abordado no próximo capítulo devotado às marcas residuais da não-ficção presentes na obra ficcional.

As escolhas pelas locações no Brasil foram econômicas. O filme recebeu uma previsão orçamentária inicial de R\$ 14 milhões e depois caiu para R\$ 12 milhões, a partir dos ajustes feitos pelo diretor executivo Guilherme Bokel que otimizou o roteiro com redução de custos, quando encontrou na fábrica de tecidos de Bangu a locação ideal para a segunda parte das gravações. O diretor executivo explicou em depoimento sobre os bastidores do filme *Olga* (2004) que filmar na Alemanha pressupunha uma coprodução com o país, e quando as coproduções acontecem com outros países, elas normalmente seguem o formato do país anfitrião. No caso da Alemanha, ela entraria com ativos como equipamentos, locações e parte da equipe; e o Brasil com o dinheiro.

Fizemos as contas e vimos que não valia a pena ir para a Alemanha, levar uma equipe, contratar outra equipe lá, gastar em euros, as condições não eram as mais favoráveis, e decidimos que dinheiro por dinheiro, valia a pena tentar fazer no Rio de Janeiro. O problema era como fazer as cenas da Alemanha, no inverno rigoroso, no Rio de Janeiro no verão de 40 graus (Rodrigues, 2022).

Na décima semana de filmagens os barracões da cidade cinematográfica, na fábrica de tecidos de Bangu, começaram a ser construídos, as laterais receberam arame farpado, o chão foi encoberto por 90 toneladas de sal, 300 metros de tecido branco foram estendidos em cima dos galpões, para simular o céu nebuloso e várias máquinas de produção de bolhas de sabão foram alugadas para a produção do gelo.

O trabalho do Bokel reduziu o orçamento para onze, doze milhões, mas nós só tínhamos captado oito milhões de reais, que na época era praticamente o limite que você conseguia captar no Brasil. Essa diferença teria que ser resolvida, ao longo da filmagem, e deveria ser suficiente para fazer as grandes cenas de produção, principalmente o treinamento militar de Olga e as cenas no campo de concentração (Rodrigues, 2022).

Quando Carlos Eduardo Rodrigues diz que o roteiro foi otimizado, significa dizer que as locações são definidas cena a cena, quadro a quadro, porque o filme não é gravado na sequência temporal de início, meio e fim, como assiste-se na tela. O diretor de produção (neste caso, Guilherme Bokel), junto com os assistentes, constroem a planilha de produção. Trata-se

de um grande mapa contendo cada cena, interior e exterior, anotadas em seus quadros. “Quando a planilha de produção é completada, as cenas planilhadas e aprovadas pelo diretor, o assistente de produção bate o número de cada cena para uma decupagem plano-a-plano” (Field, 2016, p. 208).

Discutidas as opções cinematográficas empregadas na construção do longa-metragem *Olga* (2004), parte-se no próximo capítulo para o estudo das marcas simbólicas da não-ficção na transposição do livro-reportagem homônimo.

8 MARCAS SIMBÓLICAS DA NÃO-FICÇÃO NA TRANSPOSIÇÃO DE OLGA (1985)

*O jornalismo apresenta
como principal característica
e patrimônio simbólico,
a credibilidade*
Borges (2011, p. 215).

O livro-reportagem *Olga* (1985), de Fernando Moraes, é composto por 20 capítulos, distribuídos ao longo de 314 páginas, sendo agraciado com o *Prêmio Pedro Nava*, como *O livro do Ano de 1985*. Nesta tese foi usada, para análise e categorização, a 9ª edição revisada e ilustrada, publicada em 1986, pela mesma editora Alfa-Omega. Como introdução, Moraes (1985) constrói e apresenta o paralelo de duas histórias que não estão capituladas. O primeiro texto, com seis páginas, recebe o título de *Belim, Alemanha, abril de 1928*; o segundo, com sete páginas, *Buenos Aires, Argentina, abril de 1928*. Assim como num filme de ação e suspense, a primeira história tem início com uma ação frenética: “[...] tudo aconteceu em menos de um minuto” (Moraes, 1985, p. 1). Nela, o autor narra o momento do resgate do prisioneiro Otto Braun, 22 anos, professor, comunista, preso há um ano e meio acusado de “alta traição à pátria”. O autor descreve o espaço, o salão de audiências da prisão de Moabit, revestido de mogno, com um pequeno auditório destinado ao público e aos advogados, separado por um balaústre de madeira, mas que neste dia estava ocupado por meia dúzia de adolescentes, moças e rapazes. Na segunda parte, Fernando Moraes (1985, p. 7) faz um paralelo com Luís Carlos Prestes, em Buenos Aires, e descreve parte da história da Coluna Prestes - “Prestes conduzia ao exílio boliviano sua tropa de 620 homens” - e a decisão de buscar refúgio na União Soviética, com a mãe e as irmãs. Tratam-se de relatos sobre Prestes que não estão presentes no filme, mesmo constituindo paralelos de personagens que defendiam ideais semelhantes, em diferentes países, sem se conhecerem, mas que, pela narrativa histórica do autor, estavam com os destinos traçados.

Na transposição que ocorre nas partes introdutórias das obras, é possível inferir uma diluição simbólica, em diferentes níveis, das três categorias analíticas previamente debatidas - as dimensões estético-expressiva, pragmática e ético-deontológica do jornalismo (Silva, 2022, 2023). A diluição da dimensão estético-expressiva pode ser verificada nas formas distintas de apresentação do conteúdo verossimilhante que remetem à contextualização histórica de dois fatos que aconteceram quase simultaneamente em espaços geográficos distintos, mas complementares e com contextos semelhantes. Aqui, como será visto a seguir, as obras jornalística e cinematográfica apresentam opções expressivas distintas, com produção de efeitos

de sentido também divergentes. A diluição das marcas simbólicas que remetem à dimensão pragmática está ligada ao hiato na relação de plausibilidade entre a narração verossimilhante do livro-reportagem, que “[...] busca conexões entre os acontecimentos, de modo a oferecer uma compreensão aprofundada da contemporaneidade” (Lima, 1995, p. 25), e a construção ficcional do cinema - outro ponto que será detalhado na análise. Já a dimensão ético-deontológica - ligada à credibilidade da instância jornalística, na confiabilidade do enunciador que veiculou a informação e na relação entre autoria e autoridade simbólica - expressa-se em marcas específicas que conotam a representação da investigação jornalística - no caso, do livro-reportagem de Fernando Morais (1985) - na construção ficcional das cenas, aspecto também marcado por distanciamentos na abertura das obras cotejadas.

Nesse horizonte, as cenas introdutórias do livro-reportagem endereçam a duas ocorrências paralelas inscritas no tempo histórico que, se estivessem presentes no tempo diegético do cinema como narrativas simultâneas, revelariam imagetivamente as circunstâncias de dois acontecimentos históricos internacionalmente conhecidos. Todavia, Fernando Morais (1985) utilizou de forma direta, e não subliminarmente, a estratégia de apresentar sequencialmente no livro-reportagem as ocorrências históricas - circunstância que o cinema costuma explorar, em alguns casos, com a conhecida expressão “*enquanto isso...*”. Desconhecida pelo enunciatório do longa-metragem de Jayme Monjardim, a trajetória paralela de Luís Carlos Prestes é detalhada por Fernando Morais (1985) ao relatar que o líder comunista dava fim à Coluna Prestes e conduzia a tropa com segurança para o exílio enquanto, do outro lado do oceano Atlântico, Olga resgatava da prisão um importante integrante do Partido Comunista alemão. Neste caso, em um primeiro nível analítico, as perdas graduais das marcas simbólicas referentes às dimensões estética-expressiva, pragmática e ético-deontológica acontecem porque o livro-reportagem, além de introduzir a trajetória de Olga Benário, personagem principal da obra, também envereda paralelamente pela história do líder revolucionário brasileiro, que conduziu dois mil homens, num percurso de 25 mil quilômetros e doze estados em busca de apoio para depor o governo autoritário da época.

Na proposta de classificação de livros-reportagem, Lima (1995) utiliza critérios não excludentes entre si voltados (1) ao objetivo específico da obra - presente na narrativa que tem a função de informar com profundidade -; e (2) à natureza do livro em si. *Olga* (1985) costuma ser classificado como um livro-reportagem-biográfico por evidenciar a vida desta personalidade pública na Alemanha e que, no Brasil, tornou-se conhecida depois de ser presa em 1936, no Governo Getúlio Vargas. Pela natureza complexa da narrativa, no entanto, o próprio Edvaldo Pereira Lima (1995) classifica complementarmente *Olga* (1985) como um livro-reportagem-

história, que focaliza um tema do passado recente, conectando-o com o presente e edificando um elo com o leitor contemporâneo. Na perspectiva de Lima (1995, p. 46), *Olga* constitui um bom exemplo de livro-reportagem-história, pois “[...] a presença no Brasil novamente de Luís Carlos Prestes, a partir dos anos de redemocratização recente, facilitou a ‘atualização’ do tema, dada a projeção pública de Prestes”.

De fato, o livro não se limita a contar a história de Olga Benario Prestes e propõe uma imersão na trajetória do líder revolucionário, conta detalhes da criação da Aliança Nacional Libertadora, da implantação do Partido Comunista no Brasil e da tentativa de Insurreição em 1935, bem como das prisões e torturas durante o regime Vargas, até finalizar com a morte de Olga Benario num campo de concentração nazista. Na acepção de Lima (1995, p. 16), o livro-reportagem cumpre o papel relevante de preencher vazios deixados pela imprensa diária e, “mais do que isso, avança para o aprofundamento do conhecimento do nosso tempo, eliminando, parcialmente que seja, o aspecto efêmero da mensagem da atualidade praticada pelos canais cotidianos da informação jornalística”.

Em sintonia com o aprofundamento almejado por Lima (1995) em sua classificação, está a crítica que Moraes (1985) endereça à cobertura dos jornais brasileiros sobre as prisões dos líderes comunistas em 1936. Enquanto os jornais internacionais falavam sobre as denúncias de torturas sofridas no Brasil pelos dirigentes e membros do Partido Comunista alemão, Arthur Ernst Ewert e Elise Saborowsky, a imprensa nacional se silenciava:

Os jornais brasileiros, sem nenhuma exceção, tinham se transformado em porta-vozes do noticiário oficial - incluindo-se aí, até os diários que não tinham simpatias por Getúlio Vargas. No afã de agradar ao governo, os jornais metiam no mesmo saco anticomunismo e antisemitismo e alimentavam diariamente entre a população um verdadeiro ódio aos estrangeiros em geral - e aos comunistas e judeus em particular (Moraes, 1985, p. 165).

Na apresentação das primeiras edições de *Olga* em 1985, Fernando Moraes, então aos 39 anos, afirma que “[...] a reportagem que o leitor vai ler agora relata fatos que aconteceram exatamente como estão descritos neste livro” (Moraes, 1985, p. 13). É importante refletir sobre a afirmação do autor: “exatamente como estão descritos neste livro” soa como um “discurso para justificar seus atos” (Charaudeau, 2006, p. 18) com a intenção de produzir “efeitos de verdade”. Vale ressaltar que vinte e quatro anos antes, a escritora Ruth Werner lançou na Alemanha a primeira biografia de Olga Benario. Antonio Candido (2006, p. 9) adverte que, para a análise literária, faz-se preciso “averiguar como a realidade social se transforma em componente de uma estrutura literária, a ponto de ela poder ser estudada em si mesma”, bem

como somente o conhecimento desta estrutura permite compreender a função que a obra exerce.

O livro-reportagem pode combinar e agregar à narrativa jornalística “uma certa intervenção subjetiva” (Cosson, 2001, p. 13) muito próxima da literatura. Nesse sentido, ao narrar a separação de Olga e Otto Braun, o autor onisciente - conhecedor do passado, futuro, do visível, do invisível, subjetividade das personagens, seus pensamentos e emoções mais profundas - descreve, tal como numa obra ficcional, a intimidade de Olga que “percebe em si, pela primeira vez, o sentimento que tanto condenava no companheiro: o ciúme” (Morais, 1985, p. 44). Para Charaudeau (2006, p. 19), as mídias não transmitem o que ocorre na realidade social, elas impõem o que constroem do espaço público, e mesmo querendo ser o espelho do mundo, são espelhos fragmentados e deformantes, “[...] daqueles que se encontram nos parques de diversões e que, mesmo deformando, mostram, cada um à sua maneira, um fragmento amplificado, simplificado, estereotipado do mundo” (Charaudeau, 2006, p. 20).

Na crítica literária, segundo Candido (2006, p. 15), interessa verificar, nas obras literárias que possuem dimensões sociais evidentes, quais são os fatores que atuam na organização interna, aspectos e significado da obra. Referências a lugares, modas, usos, manifestações de atitudes de grupo ou de classe, “[...] apontá-las é tarefa de rotina e não basta para definir, o caráter sociológico de um estudo”. Na obra *Olga*, por exemplo, na busca por informações sobre a personagem, Moraes (1985) verifica que enquanto na Alemanha na década de 1980 Olga Benario é lembrada como heroína nacional cujo nome batiza escolas e fábricas, já no Brasil “[...] a historiografia do movimento operário brasileiro, produzida por partidos ou pesquisadores marxistas, relegara a ela o papel subalterno de ‘mulher de Prestes’ – e nada mais do que isto” (Morais, 1985, p. 13).

A crítica de Moraes é ao mesmo tempo representação de uma época e o “desmascaramento de costumes vigentes” (Candido, 2006, p. 15). Trata-se de uma revelação que ajuda a explicar a atitude exógena, machista e ditatorial do governo brasileiro que entregou “de presente” a Hitler uma mulher judia comunista grávida. Fernando Moraes estava no segundo mandato de deputado estadual quando iniciou a pesquisa sobre Olga Benario. Aos fins de semana saía de São Paulo com destino ao Rio de Janeiro para entrevistar pessoalmente Luís Carlos Prestes³⁷. “Dos rolos de fitas gravadas de seus depoimentos surgiram novos fatos e

³⁷ Luís Carlos Prestes (1898-1990) liderou o movimento político-militar brasileiro, chamado de Movimento Tenentista, insatisfeito com o governo de Artur Bernardes e a favor de reformas sociais e políticas. A Coluna Prestes (1925-1927) foi formada por um grupo de mil e quinhentos rebeldes que percorreram 25 mil quilômetros em dois anos e meio, no interior do Brasil, com o objetivo de mobilizar a população, partido do Rio Grande do Sul e passando por outros onze estados. Em 1928, Luís Carlos Prestes se exilou na Bolívia e, em 1931, foi com a mãe e as irmãs para Moscou, capital da então União Soviética. Em 1934, ainda em Moscou, se filiou ao Partido

personagens da revolta comunista de 1935” (Morais, 1985, p. 14). Em busca de informações sobre Olga Benario, Moraes foi primeiro para a República Democrática Alemã, conhecida na época como Alemanha Oriental, estado socialista que existiu de 1949 a 1990 durante a Guerra Fria, período em que a Alemanha ficou dividida. Foi na Alemanha Oriental que Moraes encontrou documentos e fotografias referentes a Olga Benario, que “[...] teve sua memória carinhosamente preservada pelos comunistas de sua terra” (Morais, 1985, p. 14) e que obteve da própria escritora alemã Ruth Werner cópias de documentos que ela não havia utilizado integralmente na biografia que escreveu sobre Olga Benario, em 1961.

Na busca por informações sobre o Movimento Operário Brasileiro e sobre a memória comunista brasileira, Fernando Moraes buscou e encontrou em outros países documentos secretos referentes às vidas dos personagens históricos. Foi o que aconteceu no *National Archives* e no Departamento de Estado, em Washington, nos Estados Unidos. O jornalista encontrou documentos internos do Partido Comunista Brasileiro, além de relatos sobre as torturas aplicadas pela polícia brasileira ao dirigente comunista alemão Arthur Ewert. Com os documentos em mãos, o autor continuou a busca por sobreviventes da época para a confirmação de datas, dados e outras informações descobertas nos papéis brasileiros que estavam sob custódia estadunidense. Moraes (1985) realiza o que Groth (2011) - ao propor uma “ciência periodística” - diz sobre a diversidade de percepções dos fatos a partir do grau, da forma e da direção da atenção disponibilizada aos acontecimentos. “Mas a forma, o grau e a direção da atenção dependem da personalidade tanto da mente quanto do corpo, da sua ‘disposição’ duradoura ou momentânea” (Groth, 2011, p. 370).

A disposição individual do jornalista pode ser determinante para o quanto de atenção será disponibilizada na apuração dos fatos - o que sublinha sua postura ético-deontológica. Em suas reflexões sobre o jornalismo, Groth (2011, p. 370) utiliza os conceitos da psicologia aplicada de Hugo Muensterberg (1863-1916), que diferencia dois tipos ideais de atenção: concentrada e ampla, ou seja, dividida. Na atenção concentrada, o profissional bloqueia o que está longe dele, enquanto que a atenção ampla permite a percepção de fatos isolados, mas que são relevantes para a descrição do todo. “A extensidade a intensidade da atenção ainda depende de outras capacidades do observador. O ‘interesse’ é o motivo da atenção e determina o seu grau” (Groth, 2011, p. 371), e cada mente humana tem seus próprios fatores que despertam o gatilho da atenção, da interpretação e do julgamento lógico. Na avaliação normativa de Groth (2011), a atenção ampla é mais útil para o observador jornalístico.

Comunista brasileiro, no mesmo ano retornou ao Brasil junto com Olga Benario. Comandou a tentativa de Revolução Nacional Libertadora, em 1935.

Dentro da lógica do interesse, ao invocar os elementos envolvidos no ato de informar, e partindo da análise deontológica do jornalismo em relação à transposição de *Olga*, da linguagem do livro-reportagem (1985) para a linguagem audiovisual (2004), faz-se possível destacar que, no caso em questão, identificam-se variações primordiais nas marcas simbólicas que remetem ao jornalismo, e consequentemente ao livro-reportagem, no que diz respeito à abordagem histórica de Olga Benario enquanto militante. O livro-reportagem permite o retorno ao passado de Olga Benario, nas décadas de 1930 e 1940, reposicionando os fatos, mostrando o que eles representaram em sua época e o que representam na contemporaneidade, prolongando a existência dos acontecimentos e estabelecendo ligações com a periodicidade, uma das características históricas e constitutivas do jornalismo. Para Lima (1995, p. 41), “[...] a periodicidade aproveita-se do livro-reportagem para impedir que a memória do leitor caia no esquecimento, e crie um vazio de tempo, entre o presente e o passado histórico”.

A mesma gama de recursos compõem a linguagem cinematográfica, que utiliza ocorrências e personagens históricos para a construção de narrativas que dialogam com a contemporaneidade, ainda que, via de regra, a partir da utilização de recursos como o *flashback* externo, que leva para dentro da história outros eventos ainda não apresentados ao público. Observa-se, porém, que na construção imagética original de *Olga* (2004) - mesmo que baseada na obra de Moraes (1985) -, a opção do recorte narrativo foi o romance, isto é, o histórico da militante do Partido Comunista alemão foi reduzido e quase suprimido. Antes de receber a missão de fazer a segurança pessoal do brasileiro Luís Carlos Prestes - relação por vezes reduzida no longa-metragem como um par romântico -, Olga Benario foi eleita em assembleia, ao final do V Congresso da Juventude Comunista Internacional, membro do *Presidium*, órgão Supremo da URSS, que dispunha de poderes análogos de chefe de Estado, o mais alto degrau da hierarquia de uma organização comunista (Moraes, 1985). Como prêmio pela promoção, foi escolhida para fazer o curso de paraquedismo e pilotagem de aviões na Academia *Zhukovsky*, da Força Aérea, sediada em Moscou.

Conforme argumenta Charaudeau (2006), a informação - característica própria da instância midiática devotada à veracidade (em especial, à instância jornalística) - é fruto da enunciação e depende de três relações: a) fonte, b) tratamento e c) receptor. Em relação à fonte, busca-se saber a *validade* da informação, a importância, a autenticidade do fato, a autenticidade e a pertinência enquanto dado da realidade. Pois bem, constituem-se características aplicáveis à história de Olga Benario. Questiona-se: são verdadeiras as informações sobre sua militância? Elas precisam ser comunicadas? Qual a pertinência de saber que Olga Benario era fluente em quatro idiomas, conhecia a teoria marxista-lenista, tinha curso de tiro, era piloto de avião,

paraquedista e ocupava alto cargo no Partido Comunista alemão? No caso da obra imagética, no campo da produção de sentidos, a seleção foi estabelecida pelos critérios de importância e prioridade definidos pelo mediador, neste caso o diretor do filme. O recorte foi realizado com o objetivo atingir o receptor *alvo ideal*, aquele acostumado com as obras melodramáticas e poéticas dirigidas por Jayme Monjardim no interior do contrato comunicativo propício da teledramaturgia, e impôs aos demais receptores a mesma representação.

Para Charaudeau (2006, p. 38), o tratamento da informação está relacionado ao alvo predeterminado (o enunciatário) e ao efeito de verdade que escolhe-se produzir. Nas palavras do autor, “toda escolha se caracteriza por aquilo que retém ou despreza; a escolha põe em evidência certos fatos deixando outros à sombra”. Nas prioridades estilísticas e narrativas do diretor do longa-metragem em crivo, Olga Benario ficou à sombra do aclamado “Cavaleiro da Esperança”. Nos caminhos pela busca da informação, um mesmo enunciado pode ter vários valores: referencial, enunciativo e de crença (Charaudeau, 2006, p. 38). A significação, por seu turno, é estabelecida a partir do jogo do dito e do não-dito, do explícito e do implícito; comunicar, informar, tudo é escolha.

Nas engrenagens do processo comunicativo, estabelece-se uma relação entre o destinatário ideal, aquele que a instância midiática estabelece, direta ou indiretamente, como suscetível a perceber os *efeitos esperados* por ela (mídia), e o público real, o que consome a informação midiática e interpreta a mensagem que lhe são dirigidas segundo suas próprias condições de interpretação. Tal mecanismo simbólico ajuda a explicar o motivo de o filme *Olga* (2004), campeão em bilheterias na época, ter sofrido tantas críticas em relação ao conteúdo e a forma. O público de 1,5 milhão de pessoas, que foi aos cinemas nas duas primeiras semanas de exibição, foi composto por modelos heterogêneos de enunciatários. O principal deles, *alvo* idealizado pela mídia, caracteriza-se com pouco conhecimento sobre a trajetória de vida de Olga Benario, simpatizante de Luís Carlos Prestes e pouco detentor da história social e política da fase ditatorial da Era Vargas, nas décadas de 1930 a 1945. Um outro grupo de enunciatários, composto por militantes, pesquisadores e detentores de conhecimento histórico-político nacional, conhecedores da trajetória de Luís Carlos Prestes, partidários, comprometidos com as causas comunistas, não casualmente visualizou na mensagem um fantasioso melodrama.

O hiato de expectativas não foi desconsiderado pelo diretor, ainda um ano antes do lançamento, em entrevista à *Folha Ilustrada* (Croitor, 2003). Na ocasião, a repórter Cláudia Croitor (2003) apresentou o elenco e a equipe técnica escalada para o filme e anteviu que com “tanta gente de televisão, o diretor acha inevitável que *Olga* tenha uma certa cara de novela. ‘Eu não queria abrir mão do meu estilo só porque é cinema. Demora muito tempo para se criar

um carimbo profissional” (Croitor, 2003). Com orçamento de R\$ 12 milhões à época, o diretor optou por recriar em cenário as cidades de Berlim e Moscou nos anos de 1920 e 1930, assim como recriar imagens de dois documentários, entre eles *Man with a movie camera*, (1929) de Dziga Vertov.

Historicamente, no início da técnica cinematográfica (1894-1900), o conteúdo dos filmes era voltado para comédias ingênuas, lutas de boxe, apresentações de dançarinas, etc. “O conteúdo pouco interessava, era a novidade do movimento que importava” (DeFleur; Ball-Rokeach, 1993, p. 92). As audiências eram seletivas naquilo que iriam pagar para ver; e, por isso, os produtores eram seletivos naquilo que produziam. A partir da década de 1920, o cinema “amadureceu” (DeFleur; Ball-Rokeach, 1993) e tornou-se uma alternativa de entretenimento familiar, onde o público passou a buscar conteúdo e filmes mais longos. Durante a Primeira Guerra Mundial, as produções norte-americanas ganharam impulso como mercado exportador de filmes e como propaganda de guerra. A adoção do cinema como novidade cultural foi rápida e intensa.

Em 1922, a frequência média semanal do público estadunidense era de 40 mil pessoas, os anos de 1930, 1946 e 1948 atingiram o auge de 90 mil pessoas por semana, mas o crescimento da televisão no final dos anos de 1940, reduziu o público das salas de cinema. A partir da década de 1950, a média semanal de frequência estadunidense registrou queda acentuada passando de 60 mil, para 40 mil, 28 mil, 15 mil na década de 1970, oscilando com pequenas recuperações positivas; em 1986, chegou a 19.6 mil (DeFleur; Ball-Rokeach, 1993, p. 98).

A televisão foi um dos fatores para o declínio do público pagante às salas de cinema, mas não o único. DeFleur e Ball-Rokeach (1993) apontam para a depressão econômica, a mudança da população para as periferias, o crescimento dos veículos eletrônicos e a obsolescência em relação ao conteúdo, que não levou em consideração as mudanças sociais e culturais da população. A necessidade de um meio confiável para as pessoas comunicarem-se rapidamente, vencendo longas distâncias, cresceu conforme aumentou a complexidade das sociedades.

Como fazer então para atingir a maioria? Para aumentar as chances de atingir o maior número de receptores, a informação precisava despertar o interesse e tocar a afetividade do destinatário, distribuindo simplificações - entre elas, os clichês jornalísticos - caracterizados por Charaudeau (2006, p. 31) como “efeitos de poder sob a máscara do saber”. A conquista da legitimidade e da importância do papel do cinema ocorreram por etapas, política, estética e de linguagem própria, e continua inegavelmente como importante fonte de entretenimento e

conhecimento. A partir da reconstrução de acontecimentos, argumenta Ferro (2008, p. 08), a história se converteu numa força importante para o cinema - e vice-versa. As imagens ajudam gerações a conhecer e compreender fatos passados.

O tema da reconstrução de acontecimentos históricos, caro às reflexões de Ferro (2008) e à temática desta pesquisa, encontra vazão na discussão sobre as relações possíveis entre verdade, credibilidade e verossimilhança. Charaudeau (2006), por sua vez, adverte que tais relações não se constroem desvincilhadas de um sistema de crenças. Especificamente no terreno da informação, propício à instância jornalística, edifica-se uma tensão caracterizada por uma contradição: “[...] a verdade seria exterior ao homem, mas este só poderia atingi-la, e construí-la através de seu sistema de crenças” (Charaudeau, 2006, p. 49). Por isso, em termos conceituais, *valor de verdade* e *efeito de verdade* são fatores e sistemas diferentes. Para o linguista francês, *valor de verdade* se baseia na *evidência*, se realiza através da construção explicativa elaborada com a ajuda da instrumentação científica exterior ao homem. “A utilização dessa instrumentação permite construir um ‘ser verdadeiro’ que se prende a um saber erudito produzido por textos fundadores” (Charaudeau, 2006, p. 49). Já o *efeito de verdade* surge da subjetividade do sujeito que “acredita ser verdadeiro”.

Em termos normativos, o jornalismo - no interior de suas dimensões constitutivas, em especial a dimensão pragmática - persegue o *valor de verdade* enquanto que a ficção, no interior de sua *poeisis*, mostra-se mais aberta ao *efeito de verdade*. Fernando Morais, em *Olga* (1985), tem a clara intencionalidade de construir um *valor de verdade* em seu discurso na construção do livro-reportagem (dimensão estético-expressiva) ao enfatizar que a falta de dinheiro e de tempo para empreender novas viagens fizeram com que utiliza-se os correios e o telefone internacional para conferir dados e buscar novas informações: “[...] minha conta de telefone engordava com interurbanos dados a vários pontos do país (URSS) para reconfirmar datas e dados ou mesmo **para buscar a exata precisão das palavras usadas num determinado diálogo**” (Morais, 1985, p. 19, grifo da autora). Nesse sentido, Morais (1985) vale-se do discurso da imparcialidade e da precisão para convencer seus enunciatórios pelas *condições semiológicas* da razão, invocando as funções fundamentais do jornalismo de “informar, orientar, explicar” (Lima, 1995), com precisão, exatidão, clareza e concisão (dimensão ético-deontológica).

Já na obra fílmica *Olga* (2004) o *efeito de verdade* pode ser observado, por exemplo, no campo de concentração que foi reconstituído numa fábrica abandonada em Bangu, no interior do Rio de Janeiro. São utilizados ângulos e enquadramentos próprios da produção cinematográfica que não permitem identificar o espaço das locações (figura 24).

Figura 24 - Galpões da fábrica de tecido em Bangu, RJ. Arame farpado entre os galpões, tecido branco para reproduzir o céu cinzento e máquinas de bolhas de sabão para representar a neve. *Frames do making off do filme original Olga (2004).*



Fonte: Cadu Rodrigues - *Contender Producer* - Youtube

Outra possibilidade trabalhada pela indústria cinematográfica na construção de *efeitos de verdade* é a mobilização de diferentes idiomas nas falas dos personagens em circunstâncias

transnacionais. No caso da transposição de *Olga* (2004), entretanto, tal recurso estilístico não é mobilizado. Nos diálogos da protagonista com os pais e com a militância comunista, tanto na Alemanha quanto em Moscou, onde se justificaria o uso da língua alemã, a intérprete de Olga Benario (Camila Morgado) vale-se da língua portuguesa sem sequer apresentar sotaque. Não obstante, em mais um distanciamento nas marcas simbólicas presentes na transposição, o livro-reportagem de Fernando Morais (1985) indica que o idioma utilizado por Olga Benario ao conhecer Luis Carlos Prestes e durante a viagem de retorno ao Brasil foi o francês: “Conversando sempre em francês - idioma que ele devorara na Escola Militar os compêndios de engenharia - os dois passavam horas intermináveis rememorando as aventuras que cada um tinha vivido até ali” (Morais, 1985, p. 54). Ademais, ao desembarcarem no Brasil, depois de quase quatro meses de viagem, Olga passou a falar “um português com sotaque carregado” (Morais, 1985, p. 64). Em outro momento da trajetória de Olga, já presa, quando a polícia não tinha ideia de sua verdadeira identidade, “nos primeiros dez dias de prisão, se recusava a prestar qualquer declaração e repetia as mesmas respostas: Nome? Maria Bergner Vilar. Nacionalidade? Brasileira. Apesar do sotaque forte, ela dizia com firmeza e naturalidade” (Morais, 1985, p. 169). O diretor do longa-metragem, todavia, foi categórico ao afirmar, em entrevista à *Folha Ilustrada* (Croitor, 2003), que seguiria o modelo estadunidense: “não podemos ter medo de assumir nossa língua”. A justificativa de Jayme Monjardim explica, mas não convence em termos do contrato discursivo pretendido.

A atriz Camila Morgado, que interpreta Olga Benario, foi revelada por Jayme Monjardim na minissérie brasileira *A Casa das Sete Mulheres* (2003), exibida meses antes do início das gravações do filme *Olga* (2004). O idioma alemão, por sua complexidade intrínseca, apresenta grande dificuldade de aprendizado. Para que a trama, ou parte dela, fosse na língua original, seria preciso abrir mão de parte do elenco e selecionar atores com fluência no idioma. Escolhas que, via de regra, ficam à critério do diretor e que fazem parte do processo de adaptação (Hutcheon, 2011). Para Syd Field (2016), na adaptação de um livro em roteiro é preciso usar os personagens principais, a situação e um pouco da história. “Você pode ter que acrescentar novos personagens, eliminar outros, criar novos incidentes ou eventos, e talvez alterar a estrutura inteira do livro” (Field, 2016, p. 151).

A reconstrução de uma história complexa, como uma trajetória de vida, não é uma tarefa fácil, talvez por isso o uso por Fernando Morais (1985) da expressão “prazer doloroso” para referir-se, por exemplo, ao ano de espera para receber do Ministério das Relações Exteriores autorização para consultar os documentos referentes à deportação de Olga Benario. Conforme o relato do jornalista no decorrer da obra, a cada entrevista para a produção do livro

novos personagens e fontes se apresentavam para contribuir com documentos e indicações. Na ocasião, a preocupação ganhava corpo com “[...] a exata precisão das palavras usadas num determinado diálogo” (Morais, 1985, p. 19). O autor tomou para si a responsabilidade sobre as informações publicadas sobre a vida de Olga Benario e sobre a revolta comunista de 1935: “[...] esse livro não é a *minha versão*, mas aquela que acredito ser a *versão real* desses episódios [...] e qualquer incorreção, deve ser debitada exclusivamente à minha impossibilidade de confrontá-la com versões diferentes” (Morais, 1985, p. 19).

Todavia, ao construir a narrativa de *Olga*, Fernando Moraes (1986), num impasse ao valor da isenção inscrito na dimensão ético-deontológica do jornalismo, não esconde a admiração pela personagem protagonista. Entre a escrita objetiva do exercício jornalístico e a permissão criativa da literatura, “[...] evidenciando com intensidade a ressonância emocional do acontecimento e o ambiente” (Lima, 1995, p. 113), Moraes não economizou tinta ao ressaltar a beleza, a coragem e a inteligência de Olga Benario. O autor revela aos leitores o fascínio que nutria pela história de Olga, o que o levou a cultivar desde a adolescência seu desejo de escrever sobre a mulher que foi entregue aos nazistas, grávida de sete meses, deixando claro e evidente “o interesse”, o motivo e a amplitude da atenção dispensada pelo jornalista - características do jornalismo evidenciadas por Groth (2011, p. 371). Olga viveu no Brasil, na cidade do Rio de Janeiro, ao lado de Luís Carlos Prestes, por 17 meses. Assim, munido do poder da narrativa, o jornalista conta que a personagem ficou maravilhada com a então capital brasileira e, desde que chegou, “não teve dúvidas de que estava diante da mais bela cidade que já vira” (Morais, 1985, p. 78). Nesta afirmação, Fernando Moraes lança mão de sua licença poética, característica cara ao “jornalismo literário, que é um texto autoral e, como tal, depende, em larga medida, do autor para emergir” (Borges, 2011, p. 104).

Em sua escrita, Moraes (1985) se apropria das características da grande reportagem, gênero essencialmente jornalístico, quando “[...] proporciona relatos mais ricos da realidade, com oportunidades de sair da lida cotidiana, dos textos curtos, e não raro, fragmentados e descontextualizados” (Borges, 2011, p. 104). A predominância da forma narrativa, a humanização do relato e a construção de textos de natureza impressionistas estão entre as principais características da reportagem apresentadas por Sodré e Ferrari (1986) e evidenciadas por Borges (2011) ao destacar os gêneros e tipologias jornalísticos. A narração humanizada, destacada por Borges (2011), pode ser evidenciada quando Fernando Moraes (1985) reconstrói os sentimentos de Olga ao ser presa no Brasil, enfatizando que “ela guardava certa desconfiança das demais colegas de detenção, mas com o tempo logo se acostumaria ao jeito brasileiro de enfrentar a tragédia da prisão sob uma ditadura” (Morais, 1985, p. 177), ficando emocionada

com a recepção aos presos da rebelião em Natal e Recife transferidos para detenção no Rio de Janeiro.

No momento em que os guardas abriram os portões de ferro do pavilhão para que entrasse a multidão de nortistas e nordestinos, os presos puseram-se de pé em suas celas e começaram a entoar os hinos: primeiro o Hino Nacional Brasileiro, depois a Internacional e finalmente da Aliança. Quando as grades das celas foram abertas para que os novos hóspedes pudessem se instalar, o orador oficial do presídio, o argentino Rodolfo Ghioldi foi encarregado pelo Coletivo de fazer a saudação aos revolucionários que chegavam (Morais, 1985, p. 179).

Embora os conceitos de livro-reportagem, as dimensões construtivas da não-ficção, do jornalismo e da história, sejam a base constituinte desta tese, cabe trazer para a discussão a Teoria do Jornalismo Literário, gênero híbrido entre literatura e jornalismo, defendidos por Borges (2011), para contribuir com a análise da narrativa de Fernando Moraes. O pesquisador propõe compreender com profundidade o gênero “[...] visto com uma boa dose de desconfiança justamente em relação ao seu real compromisso com a verdade dos fatos” (Borges, 2011, p. 212), Borges (2011) deixa claro que romper com a presença do *lead* e o uso de apetrechos linguísticos e estilísticos - o florear - são equívocos que não tornam literário um texto jornalístico. O Jornalismo Literário vai muito além, a exemplo do livro da filósofa Hannah Arendt, na cobertura do julgamento do criminoso nazista Adolf Eichmann.

Ela foi historiadora, ensaísta, jurista, mas não deixou de ser repórter por ter desconsiderado fórmulas prontas e o resultado é indubitável no sentido de ser uma contribuição inestimável para melhor compreender, com a ‘verdade dos fatos’ - algumas não admitidas -, aquele episódio pertinente ao pior genocídio da história da humanidade (Borges, 2011, p. 215).

O tema genocídio também está presente no livro *Olga* (1985), que reconstrói a trajetória de uma personagem que sofreu, por cinco anos, e morreu sob o regime nazista. Fernando Moraes (1985) buscou entre os sobreviventes e nas cartas deixadas por Olga, Leocadia e Prestes pistas e informações cruciais para recompor os caminhos percorridos pela personagem - a exemplo do que argumenta Borges (2011, p. 215-216): “Arendt não precisou recorrer à criação literária, puramente inventiva [...], a filósofa não se afasta dos princípios básicos da informação jornalística” na construção do texto predominantemente ensaístico.

Na tarefa de relatar os fatos, é conveniente que o texto do livro-reportagem instigue o leitor, dando elementos para que procure encontrar outros textos, intertextos e novas informações para a compreensão dos acontecimentos (Lima, 1995). Nesse sentido, Moraes

(1985) dá pistas de outras personalidades presas no mesmo pavilhão de Olga Benario, sem propriamente abrir apostos explicativos. Num dos diálogos na prisão, o preso recém-chegado se apresenta “ao orador” do presídio: “muito prazer, senhor Ghioldi, meu nome é Graciliano Ramos” (Morais, 1985. p. 180). “A notícia da gravidez da mulher de Prestes transformou o presídio. Todos queriam ajudar a diminuir as dificuldades de uma gestação dentro da cadeia” (Morais, 1985, p. 182). A médica que ajudou Olga Benario foi a psiquiatra Nise da Silveira, “que a vida acabava de transformar de psiquiatra em ginecologista e obstetra” (Morais, 1985. p. 180). Nise da Silveira (1905-1999) foi pioneira na utilização de tratamentos humanizados para pacientes com transtornos mentais. A médica foi presa junto com outras dezenas de mulheres acusadas de envolvimento na revolta de 27 de novembro de 1935. Os dois personagens, aparentemente secundários, a grosso modo para o leitor desavisado, foram pessoas públicas importantíssimas em suas respectivas profissões, e são desconsiderados na transposição.

Ao contrário, outra ocorrência jornalística presente no livro-reportagem, porém com pouco destaque, que recebe mais atenção e dramaturgia na obra imagética, diz respeito a uma das vezes que Olga foi levada ao cartório para prestar depoimento (figura 25): “Olga dirigiu-se aos repórteres que a cercavam em busca de notícias e anunciou que dentro de alguns meses daria à luz a um filho de Luís Carlos Prestes” (Morais, 1985, p. 185). Depois deste relato, Fernando Moraes (1985) se atém ao fato de a polícia buscar formas para condenar as mulheres dos chefes comunistas, pois, até então, o estado não havia encontrado elementos que comprovassem a participação delas. Foi quando o governo buscou instaurar processos de expulsão. São informações localizadas apenas no último parágrafo do capítulo 13 do livro-reportagem. Porém, na obra imagética, ganha-se uma encenação dramática.

Figura 25 - Olga se dirige à imprensa para dizer que está grávida de Prestes



Fonte: Longa-metragem *Olga* (2004) - Nexus Cinema e Globo Filmes.

No escopo do livro de Fernando Moraes (1986), o clímax ainda estava por vir. O pedido de *habeas corpus*, do advogado Heitor Lima, que defendia Olga Benario, foi negado pela Corte

Suprema, alegando que tal benefício estava suspenso pelo estado de sítio e pelo estado de guerra decretados pelo então presidente Getúlio Vargas. “A decisão de expulsão se resumia a uma vingança pessoal de Getúlio Vargas e Filinto Müller. Não contra ela [Olga], que nenhum dos dois conhecia, mas contra o marido e pai de seu filho, Luís Carlos Prestes” (Morais, 1985, p. 197).

A partir deste ponto, a narrativa da linguagem verbal do livro-reportagem ganha novos contornos. O conflito que se instala é sobre a expulsão de Olga, já que contra ela não existia acusação formal: “Não havia, em todo processo, uma só acusação, uma única imputação de qualquer delito que ela pudesse ter praticado no Brasil” (Morais, 1985, p. 197). Segundo Lima (1995), para atingir o objetivo que um livro-reportagem se propõe são mobilizadas técnicas de redação compostas por narração, descrição, exposição e diálogos, além de funções de linguagem, técnicas de angulação, edição e pontos de vista. “Quanto mais balanceada a combinação de todos esses elementos, melhor o resultado em termos de qualidade final do texto” (Lima, 1995, p. 112). Em *Olga*, Fernando Moraes (1985) se apropria dos elementos da narração, como a descrição de fatos, intensidades e ambientes físicos e mentais que cercam as ocorrências, enriquecendo com outros acontecimentos ligados à personagem principal.

O livro-reportagem relata que, na tentativa de retirar Olga Benario da Casa de Detenção, com a desculpa de levá-la a um hospital, acontece uma rebelião em que três policiais são feitos reféns. Neste ponto acontece o clímax, o ponto máximo da trama na estrutura narrativa tanto verbal quanto audiovisual. “O conflito é um obstáculo da protagonista na tentativa de solucionar o problema que é agravado por um incidente, neste intervalo antes da resolução acontecem pontos de virada para ligar os atos, a complicação e o clímax” (Cabrita, 2018, p. 30). Este é um ponto de convergência coerentemente conduzido pela direção cinematográfica, mas que registra perdas nas marcas das dimensões estético-expressiva e pragmática presentes na transposição. Moraes (1985, p. 210) descreve com detalhes a rebelião dentro da casa de detenção: “Em poucos minutos as celas foram abertas, os presos espalhados às centenas pelo pátio central. [...] Os presos saíam das tocas como animais furiosos, seminus, cada um deles levando nas mãos o que poderia ser usado como arma”, o chefe da guarda e dois soldados foram feitos reféns e trancados dentro de uma cela e guardados por um grupo de homens atléticos. A notícia da expulsão de Olga Benario do Brasil deixou a casa de detenção em alerta. O clímax foi melhor explorado no livro-reportagem, em seu capítulo 15, intitulado *Rebelião na “Praça Vermelha”*, apelido da Casa de Detenção, do que propriamente na obra fílmica.

Na narrativa não-ficcional do livro-reportagem, para solucionar o conflito da rebelião, a solução encontrada por Filinto Müller foi propor que Olga Benario fosse acompanhada ao

hospital por uma comissão de presos eleita pelo Coletivo - cena que foi transposta para o audiovisual. A decisão coube à própria Olga: “deixem-me ir para o hospital, quero ter meu filho aqui no Brasil” (Morais, 1985, p. 213). A opção mostrou-se equivocada. Sem a proteção das centenas de pessoas presas e rebeladas, as duas pessoas, escolhidas pelo Coletivo, foram facilmente rendidas e colocadas em viaturas diferentes. Olga Benario foi conduzida ao porto onde estava atracado o navio Alemão que seguiria viagem sem escalas na Europa. O retorno à Alemanha nazista, por si só, já se configurava como pena de morte, sem direito a defesa. A deportação e a chegada até o navio são convergentes nas duas obras estudadas.

Na Alemanha, Olga deu à luz à filha e recebeu a permissão de ficar com a menina enquanto pudesse amamentar. Nesse ínterim, a sogra e a cunhada buscavam todo tipo de ajuda para libertar as duas da prisão. A primeira morte simbólica de Olga Benário aconteceu quando a mãe Eugène Gutmann renegou a neta Anita ao ser procurada por Leocádia e Lígia Prestes. O pedido era para que a avó materna resgatasse a neta, uma vez que a Gestapo não reconhecia a união de Olga e Prestes, por isso se negava a conceder a guarda de Anita para Leocádia. “Nesta casa não permito absolutamente que se trate deste assunto! Olga não é mais minha filha! Por favor, retirem-se imediatamente!”, ordenou Eugène às visitas (Morais, 1985, p. 236). Quando Anita estava com um ano e dois meses, a criança foi retirada da mãe. Como tortura, os carcereiros não informaram o destino de Anita. Algum tempo depois, Olga Benario recebeu uma carta de Leocádia informando que a criança estava bem, sob os cuidados dela e de Lígia.

Embora a história audiovisual finalize com a morte de Olga Benario na câmara de gás, depois de entregar a filha quando tinha um ano e dois meses, existe na realidade um espaço temporal de quase quatro anos não explorado na obra imagética. Constitui-se, provavelmente, um dos pontos de estranheza, para não dizer de decepção, aos enunciatários conhecedores da obra de Fernando Moraes (1985). Infere-se que são justamente as perdas das marcas simbólicas das dimensões constitutivas do jornalismo que causam a sensação de esvaziamento. A apresentação das ações truculentas do governo brasileiro, as torturas dos presos políticos, a realidade dos campos de concentração nazista e, por fim, a importância histórica de Olga Benario antes e depois de Luís Carlos Prestes, quando é deportada para a Alemanha, não recebem na longa-metragem o tratamento, a inquietude e a imersão proporcionados pelo livro-reportagem. Há de fato perdas caras à lógica da veracidade do jornalismo que dizem respeito à contextualização, ao aprofundamento e à extensão do tempo passado.

A lógica do romance foi, inegavelmente, a escolha do roteiro e da direção cinematográfica, que preferiu não lidar com ocorrências da história do país ainda pouco cicatrizadas. Por outro lado, Fernando Moraes (1986), por mais lacunas que suas opções de

apuração e de estilo tenham resultado, permitiu que os leitores reconhecessem em Olga Benário a heroína que lutou até o fim contra o fascismo, os poderes totalitários e o nazismo. Quando Olga Benario foi deportada para a Alemanha de Hitler, grávida de um brasileiro, criou-se um laço simbólico como se todos os enunciatários sofressem com ela e com as outras vítimas. A descrição detalhada não apenas das cenas da Casa de Detenção brasileira ou da despedida da filha, quando o leite humano secou, mas quando foi levada aos campos de concentração, humilhada, torturada, açoitada como animal, prisioneira usada como mão de obra escrava, assim como milhares de outras pessoas entre homens e mulheres, a morte na câmara de gás, os corpos incinerados, entre outras, condiz com as condições essenciais do livro-reportagem: conteúdo, tratamento e função (Lima, 1995) que estão diretamente ligados à linguagem jornalística (dimensão estético-expressiva) facilmente identificável na mensagem escrita com traços de clareza, concisão e tentativa de precisão (dimensão ético-deontológica).

Em termos conceituais, o conteúdo do livro-reportagem é, via de regra, composto por acontecimentos e fatos que correspondem à veracidade e à autenticidade, isto é, que podem ser checados e comprovados numa relação de correspondência com a realidade fenomênica. O tratamento corresponde à linguagem, à montagem e à edição do texto, ou seja, trata-se de uma modalidade editorial que apresenta-se eminentemente jornalística (Lima, 1995, 79). Utiliza-se, nesse sentido, os sistemas simbólicos linguísticos, ilustrações, fotografias, documentos, manchetes, recorte de jornais, manchetes, entre outros. Em relação à função, o livro-reportagem pode assumir diferentes finalidades, como o jornalismo informativo, a reportagem interpretativa, o jornalismo investigativo ou a reportagem histórica. Em *Olga* (1986), as três diferentes funções estão presentes: a investigação, a interpretação e as informações detalhadas, com dados, nomes, fontes, datas, fotos e recortes.

No que tange o enredo, no livro-reportagem de Fernando de Moraes (1985) os três primeiros capítulos são dedicados à caracterização de Olga Benario. O quarto capítulo retrata a viagem de Olga e Prestes para o Brasil, onde se tornam um casal e vivem em lua-de-mel. Entre o quinto e o décimo capítulos, há verdadeiramente uma imersão na história proporcionada pelo livro-reportagem-história classificado por Lima (1995). São apresentados os membros do Partido Comunista de outros países que foram designados a apoiar Prestes no Brasil, as articulações políticas e as reuniões em que Olga Benário participou mais como intérprete do que como articuladora, bem como a Revolução frustrada por conta do impulso, da falta de estratégia consolidada e pela traição de pessoas infiltradas. Do décimo quarto até o vigésimo capítulo, a narrativa se volta novamente à Olga Benario como a personagem principal, intercalando-se com informações sobre as tentativas da sogra e da cunhada de tirá-la da cadeia,

das cartas que escreve e recebe. Luis Carlos Prestes deixa o destaque dos capítulos anteriores para voltar ao protagonismo no posfácio “*São Paulo, Brasil julho de 1945*”, quando recebe a anistia e é solto junto com outros presos políticos, depois de dez anos. Ao sair da prisão, declara apoio a Getúlio Vargas, no processo de redemocratização e fica sabendo que Olga morrera três anos antes.

Na análise entre as duas modalidades de mídia (livro-reportagem e cinema de ficção) e com a proposta de edificar os modos de identificação e de apresentação das dimensões constitutivas do jornalismo (Silva, 2022, 2023) na produção audiovisual de *Olga* (2004), propõe-se a elaboração de um quadro-síntese (1) para apresentação e a sistematização das convergências e das divergências localizadas na transposição. Posteriormente, um quadro com a análise sistemática será elaborado também para o estudo da transposição das obras homônimas *Corações Sujos*, de Fernando Morais (2004) e Vicente Amorim (2011)³⁸.

³⁸ Entrevista [...] (2011).

Quadro 1 - Marcas das dimensões constitutivas do jornalismo na adaptação original de *Olga* (1985, 2004)

Tema - Informação	
Olga Benario – história de militância no Partido Comunista alemão	
Livro-reportagem: Descreve o ingresso de Olga Benario no Grupo <i>Schwabing</i>, em 1923, aos 15 anos; a atuação política voluntária na Juventude Comunista Alemã. Participação em passeatas, panfletagens, formação teórica marxista e paramilitar; atuação em Munique, Berlim e Moscou. Coord. de Agitação e Panfletagem em Berlim; fluente em quatro idiomas; promovida a membro do <i>Presidium</i> (órgão coletivo supremo da Organização Comunista na URSS); paraquedista e piloto de aviões.	Obra imagética: Apresenta Olga liderando uma passeata no centro da Alemanha em favor da greve dos operários.  Olga lidera a passeata e briga com a polícia nazista. Fonte: Longa-metragem <i>Olga</i> (2004), Nexus Cinema e Globo Filmes.
	Pontos divergentes: Redução da história de Olga Benario como militante política na Juventude Comunista Alemã.
Olga Benario – resgate do professor Otto Braun	
Livro-reportagem: Coordenação, planejamento, coragem, ousadia e frieza. O resgate abre o primeiro capítulo com riqueza de detalhes. Olga conhecia os detalhes da prisão de Moabit, ficou presa por dois meses, no mesmo complexo que Otto Braun; “Ela presa por participação em associação clandestina e hostil ao estado” (p. 30). Braun: “espionagem e traição à pátria” (p. 31). Informações presentes no 2º Capítulo. Depois do resgate, os militantes do <i>Rot Front</i>, a Frente Vermelha da Juventude Comunista, decidiram fazer um ato político para comemorar a libertação de Braun no salão dos fundos da cervejaria Müller (p. 3). Sem a presença de Otto e Olga que estavam recolhidos em casa. Quem discursou foi uma	Obra imagética: Olga entra em silêncio no tribunal, carregando uma cesta com maçãs, para esconder a arma, no auditório outros jovens do partido já estão acomodados aguardando instruções para agir. Não há diálogos, apenas o som ambiente e a trilha que dão o peso que a cena de suspense precisa e merece. É apenas quando Olga e Otto Braun, sincronicamente se sentam, que o juiz inicia a leitura do processo, apresentando o réu. É somente depois que o público tem conhecimento de quem é Otto Braun, que a ação de resgate tem início. Utilizando o efeito de fusão, <i>fade-out</i>, saindo do tribunal de Moabit, <i>fade-in</i>, aparece Olga discursando para a Juventude Alemã, com Otto Braun na platéia, justificando os motivos da ação.

jovem de tranças, “[...] ela comunicou que todos os envolvidos na libertação de Braun estavam em segurança, e arrancou aplausos demorados quando revelou que a ação fora realizada com armas descarregadas” (p. 4).

TC 05'39" a 7'03"

Olga no palanque: “Tínhamos que tirar o companheiro Otto Braun da cadeia. E eu gostaria que soubessem que ali eu cumpri duas tarefas: uma do partido e a outra do meu coração (aplausos). Olga pede, com as mãos, para cessarem as palmas e continua: “estamos vivendo um momento decisivo na história mundial, o movimento fascista está se alastrando, e devemos estar prontos para enfrentá-lo, lutar por um mundo sem injustiças, sem miséria e sem guerras” (aplausos).

Apenas um grito de guerra em alemão: “Viva a Revolução”, em seguida o hino comunista é tocado e cantado em alemão.



Olga discursa para a Juventude Comunista, após resgate de Otto Braum. Fonte: Longa-metragem *Olga* (2004) - Nexus Cinema e Globo Filmes.

Ao fim da reunião, o público imagético tem contato com mais uma personagem histórica importante, a militante comunista Elise Ewert, com apelido de Sabo, esposa do alemão Arthur Ernst Ewert. É Elise quem apresenta as qualidades de Olga ao dizer: “disciplina, eficiência e dedicação total, você será nossa revolucionária perfeita”.

Pontos convergentes:

1. Coragem, ousadia e frieza; mantém a verossimilhança da representação espacial do cenário e da atuação de Olga e demais jovens na ação;

2. A obra imagética usa o discurso do juiz para apresentar ao público ideal, não conhecedor da obra original, quem é o preso: “Otto Bran, professor e membro do Partido Comunista alemão. Acusações: incitação à desordem pública, organização de greves operárias, manifestações de rua contra o governo, traição à pátria alemã e revelação de segredos de estado à União Soviética, antiga Rússia”. TC: 4'13" a 4'40". Faz-se menção à Revolução Russa de 1917.

	3. A ação diegética converge com ação frenética iniciada no livro, a ação durou menos de três minutos. No filme, Olga adentra ao tribunal aos 3'43" (três minutos e quarenta e três segundos transcorridos do filme) e finaliza a ação, com o fechamento das portas do tribunal, com plano geral ainda de dentro da corte aos 5'38" (cinco minutos e trinta e oito segundos) da obra imagética. Ou seja, em menos tempo. 4. Elise Saborowski “Sabo”, se torna amiga de Olga, as duas voltam a se encontrar no Rio de Janeiro. Elise é esposa de Arthur Ewert, um dos mais respeitados políticos internacionais do Comintern. Pontos divergentes: Otto Braun, primeira união estável de Olga, na obra fílmica aparece no resgate e depois sentado no auditório onde Olga discursa. Discurso de Olga justificando a ação de resgate de Otto Braun não acontece no livro-reportagem. Eles não estavam presentes na reunião organizada pelos militares, que não foi realizado no auditório do partido, e sim no salão nos fundos da cervejaria.
A bordo do navio <i>Ville de Paris</i> no retorno de Luís Carlos Prestes ao Brasil	
Livro-reportagem: Olga e Prestes usavam identidades falsas, passaportes e identidades portuguesas. No passaporte português, Prestes recebeu o nome de Antônio Vilar, comerciante português de 40 anos, e Olga, Maria Bergner Vilar, sua esposa. A bordo do navio, o comandante convidou o casal em lua-de-mel para uma ceia em sua cabine. Durante o encontro, o comandante, que havia morado em Lisboa, tentava conversar sobre a cidade e Olga precisou despistá-lo com algumas desculpas. “Por sorte ele estava interessado em conversar com a bela Maria” (p. 58)	Obra imagética: Durante o dia, Olga passa pelo deck do navio onde crianças alemãs estão brincando e duas senhoras, aparentemente alemãs, estão tomando sol e o café da manhã. Adentra ao restaurante onde numa mesa, estão o comandante do navio e outros dois homens conversando com Luís Carlos Prestes. O comandante revela sua preocupação, se não há infiltrados no navio, e um dos homens identificado como embaixador alemão “Herfisher ou Hein Friedrich” entra na conversa. Com um zoom rápido, ao mesmo tempo que “Hein Friedrich” se inclina para frente e solta a pergunta para Olga: “Desculpe a indelicadeza, mas a senhora é judia?”. Cinco segundos de silêncio mostrando a feição de Olga, que não altera o semblante, que responde com outra pergunta: “O que o senhor acha?”. Na sequência ouve: “Não, claro que não”. TC.: 19’23” (dezenove minutos e vinte e três).

	Pontos convergentes: O convite do capitão para o casal, e o sutil interesse por Olga.
	Pontos divergentes: Não aparece uma terceira pessoa na conversa com o comandante. O mesmo “Hein Friedrich ou Herfisher”. O convite para para a cabine pessoal, na obra imagética seria o café da manhã, embora na mesa tinham doces, uma garrafa de champanhe no gelo, e uma taça servida sobre a mesa.
Primeira noite de amor do casal a bordo do navio Ville de Paris	
Livro-reportagem: Capítulo 4. Lua-de-mel em Nova York. “Prestes muitas vezes interrompia um relato de Olga para confessar-lhe, tímido, que jamais conhecera alguém tão semelhante a sua própria mãe” (p. 55). Aos 37 anos, Luís Carlos Prestes nunca tinha estado com uma mulher (p. 58). “Se Prestes chegara aos 37 anos sem ter tido uma namorada, uma paixão, uma mulher, não poderia haver circunstância mais propícia para começar: estava em alto mar, num camarote luxuoso, acompanhado de uma belíssima mulher, comunista e revolucionária como ele. O que até então, na manhã de 26 de março de 1935, era ficção, tinha virado realidade, Prestes e Olga eram marido e mulher” (p. 59).	Obra imagética: Aos 13 minutos, Olga e Prestes estão no convés do navio, Prestes elogia Olga dizendo que ela “é tão parecida com a mãe, dona Leocádia, pela franqueza e senhora do próprio destino”. O casal se beija, logo após os fogos do ano novo, 1 janeiro de 1935. Mas imageticamente, a primeira noite de amor só acontece dias depois, quando Prestes admite não conhecer intimamente uma mulher.
	Pontos convergentes: Prestes elogia e compara Olga à própria mãe dele, os dois se apaixonam durante a viagem de navio e se tornam marido e mulher.
	Pontos divergentes: O primeiro beijo não é relatado no livro-reportagem como se fosse na noite de ano novo, e sim que a primeira noite como casal aconteceu em março de 1935. Quando o autor narra que ao desembarcarem em Nova York, na manhã de 26 de março de 1935, “[...] apaixonados, os dois passaram a lua-de-mel real em Nova York” (p. 59).
Chegada ao Brasil	
Livro-reportagem: Na madrugada do dia 15 de abril de 1935, os dois embarcaram no <i>Santos Dumont</i>, um hidroavião de quatro motores, para uma viagem que deveria durar cerca de seis horas até o hangar da Praia Grande, no litoral do Estado de São Paulo. Quando o dia amanheceu o avião voava baixinho, margeando o litoral no limite do Rio Grande	Obra imagética: Depois da viagem de Navio e da noite de amor, Olga e Prestes estão a bordo de um avião de cargas. Olga está com o mapa em mãos e Prestes enumera os países por onde passaram na tentativa de despistar o retorno ao Brasil. Ao mesmo tempo, simplifica-se diegeticamente uma viagem de quatro meses. Quando estão sobrevoando o litoral brasileiro, Prestes apresenta o país de origem à

do Sul com Santa Catarina. O avião <i>Santos Dumont</i> não possuía janelas, mas pequenas escotilhas, e foi através delas que Olga teve seu primeiro alumbramento com o Brasil. (p. 61) O avião precisou fazer um imprevisto pouso em Florianópolis para abastecer, quando Olga considerou providencial para despistar qualquer suspeita do serviço de inteligência. Dormiram em Florianópolis, seguiram para Curitiba de onde tomaram um táxi com destino a São Paulo (p. 62).	Olga: “esse é o meu país”. TC: 25’00 a 25’30” No desembarque no Brasil quem os recebe no hangar particular é o próprio Miranda, que ao ser questionado por Olga sobre a segurança responde: “Como secretário geral do Partido Comunista brasileiro, eu lhes garanto uma coisa: engoliram nossa isca. Ninguém sequer desconfia que vocês dois estão aqui, no Rio de Janeiro”, disse Miranda. Ponto convergente: O uso de um avião de carga com apenas dois assentos. E a paisagem do litoral brasileiro vista pela janela. Miranda, Antônio Maciel Bonfim, secretário geral do Partido Comunista, recebeu no Rio de Janeiro a notícia de que Luís Carlos Prestes chegará ao Brasil. Personagem histórico real, ele e a mulher Elvira, quando foram presos pelo governo Vargas, colaboram entregando a identidade de Rodolfo Ghioldi, conhecido como Índio, que por sua vez entregou a identidade de Léon Vallée, responsável pelas finanças. Pontos divergentes: Na obra jornalística, o casal desembarca em Florianópolis, “[...] não havia ninguém no hangar marítimo onde o hidroavião atracou” (Moraes, 1985, p. 62). Eles seguiram para Curitiba onde contrataram um táxi para levá-los até São Paulo. No caminho, chegando em São Paulo, Prestes se desentendeu com o motorista. O casal tinha esquecido de trocar o dinheiro (viajava apenas com dólares) e precisou da ajuda de outro motorista que terminou a viagem.
Criação da Aliança Nacional Libertadora ANL, maio de 1935	
Livro-reportagem: Na sessão solene da Aliança Nacional Libertadora, no Salão das Classes Laboriosas, em São Paulo. O Tenente Timotheo Ribeiro lê documento enviado ao presidente da Comissão Provisória da Aliança Nacional Libertadora, datado de 25 de abril, escrito em Barcelona, na qual Luís Carlos Prestes anuncia adesão à ANL.	Obra imagética: Prestes escreve o manifesto de criação da Aliança Nacional Libertadora. Olga comunica o desejo de encerrar a missão e retornar à Moscou. “Confundimos o trabalho com questões pessoais”. Pontos convergentes: O líder da Aliança Nacional Libertadora lê o manifesto escrito por Prestes, que acompanha pelo rádio a reunião oficial de criação da ANL, “Abaixo o fascismo, abaixo Vargas, todo o poder à Aliança

Conteúdo autêntico, mas Prestes já estava de volta ao Brasil e não em Barcelona - estratégia para afastar suspeitas de que o líder já estava em território nacional. O jornalista Carlos Lacerda propôs o nome de Prestes a presidente de honra. Leitura do manifesto escrito por Prestes, na Câmara de deputados, por Otávio da Silveira, deputado pelo Paraná. Em 11 de julho de 1935, o presidente Vargas recorreu à recém-editada Lei de Segurança Nacional para decretar a ilegalidade, em todo país, da Aliança Nacional Libertadora.	Nacional Libertadora". Parte do texto lido, é semelhante ao texto transcrito no livro. O deputado Otávio da Silveira leu as últimas linhas do documento: “Abaixo o fascismo! Abaixo o governo odioso de Vargas! Por um governo popular, nacional e revolucionário” Todo o poder à Aliança Nacional Libertadora!” (p. 86) Pontos divergentes: Na obra imagética Olga pede permissão ao partido para retornar à Moscou. Sua missão havia terminado.
Reuniões Estado Maior das Revoluções	
Livro-reportagem: As reuniões políticas do Partido Comunista aconteciam na casa de Arthur Ewert. Olga, que falava fluentemente vários idiomas, era a tradutora. Victor Allen Barron foi escolhido para montar uma poderosa estação de rádio clandestina para que pudessem se comunicar entre si, internamente no Brasil. “A potência do equipamento deveria ser suficiente para atingir Moscou, através do rádio o Comintern acompanharia o desenrolar dos acontecimentos no Rio de Janeiro (p. 75).	Obra imagética: TC: 26’46” a 28’20” Ainda de malas e com as roupas da viagem, a primeira reunião acontece assim que chegam ao Brasil (RJ). Olga cumprimenta a amiga Elise Saborowski e Arthur Ernst Ewert apresenta o restante da equipe dizendo a Prestes: “ainda falta um membro do nosso comando, mas vou dar início às apresentações para que o trabalho prossiga sem atrasos: 1.) Léon Vallée, responsável por nossas finanças; 2. Franz Paul Gruber, responsável pelos explosivos e treinamento dos revolucionários, 3.) Victor Allen Barron, responsável pela estação de rádio, 4.) Rodolfo Ghioldi, e 5.) Carmem, assessores políticos argentinos, que chegaram quase ao final das apresentações. Olga percebe uma mulher se olhando num espelho e questiona: 6.) Elvira mulher de Miranda, sem função na equipe; Pontos convergentes: As pessoas e cargos estão presentes no livro-reportagem, como sendo os membros do alto comando do Partido Comunista no Brasil. Capítulo 5 é dedicado às apresentações, com destaque para a atuação política de Arthur Ewert, Ghioldi e Miranda. Pontos divergentes: O livro reportagem apresenta o paradeiro e trabalho desenvolvido por Otto Braun. “Logo após terminar o namoro com Olga, Otto foi enviado pela Internacional Comunista à efervescente China” (p. 72).

Papel dos jornais

Livro-reportagem:

Vários anúncios falsos de que Luís Carlos Prestes estaria retornando ao país, publicados por jornais de esquerda e de direita, no final de 1934 e nos primeiros dias de 1935, haviam deixado a polícia brasileira excitada e vigilante (p. 67)

Diário Pravda, órgão oficial do Partido Comunista da URSS, com foto de corpo inteiro de Prestes, o jornal noticiou no dia 25 de agosto de 1935, que pela primeira vez um latino-americano era eleito membro efetivo da Comissão Executiva da Internacional Comunista (p. 89).



Jornal Pravda, 1935, fonte: Moraes, 1985, p.171.

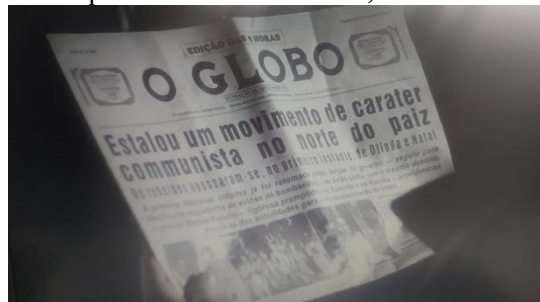
O exemplar do jornal foi entregue ao capitão Filinto Müller, chefe da polícia do Distrito Federal, por agentes do Intelligence Service - serviço secreto inglês (p. 89).

Notícias plantadas em jornais conservadores denunciavam a presença de Prestes ora no Nordeste, ora no interior do Rio de Janeiro. A cada alarme falso, o jornal paulista *A Platéia*, desmentia dizendo que Prestes estava na Europa (p. 94).

No Rio de Janeiro, Rodolfo Ghioldi empalideceu ao comprar os jornais de domingo com a notícia de Natal. Os soldados e sargentos de Natal tinham tomado a guarnição militar (p. 94-95).

Obra imagética:

Quando a Insurreição explodiu na região nordeste do país, Filinto Müller recebe os jornais e afirma que Prestes está de volta, e no RJ.



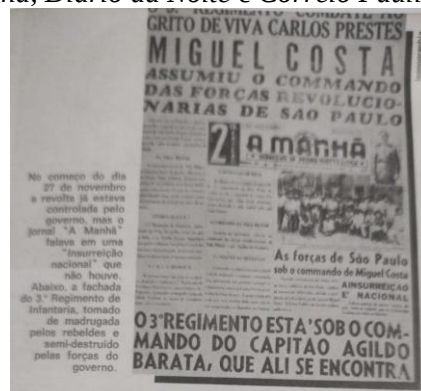
TC: 32'50" Fonte: Longa-metragem *Olga* (2004).

Pontos convergentes:

A semelhante proximidade entre as obras mostra que os jornais foram usados tanto para informar a população, quanto para desinformar o governo. E não raramente, omitiram informações sobre as estratégias e torturas adotadas pelo Governo Vargas com os presos políticos.

Pontos divergentes:

Natural que o filme coproduzido pela Globo Filmes, pertencente às Organizações Globo reproduzisse a capa de um jornal impresso do conglomerado. Os jornais mais citadores por Fernando Moraes, ao longo do livro-reportagem são *A Platéia*, *Liberdade*, *A Manhã*, *Correio da Manhã*, *Folha da Manhã*, *Diário da Noite* e *Correio Paulistano*.



Jornal *A Manhã*, 1935. Fonte: Moraes, 1985, p. 175).

Insurreição

Livro-reportagem:

Nem o próprio Prestes imaginava que a Insurreição explodiria tão cedo.

No dia 23 de novembro de 1935, os soldados e sargentos de um batalhão de Natal, RN, tomaram a guarnição e prenderam os poucos oficiais que ali se encontravam” (p. 94).

No domingo, dia 24, dois tenentes tomaram um batalhão de Recife, PE, e resistiram por 48 horas (p. 95).

A reunião na casa de Olga e Prestes começou no domingo e se estendeu até a madrugada de segunda-feira. “Prestes era o único a defender o levante no Rio de Janeiro, insistindo que não poderia abandonar os companheiros de Natal e Recife” (p. 96).

Ewert e Ghioldi ouviam, Miranda relutava, até que Ghioldi votou contra a insurreição e contra a greve geral, Ewert assentiu com a cabeça. Quando Prestes informou: “A Marinha de Guerra está comprometida conosco e se fizermos o levante ela toma o poder ao nosso lado” (p. 96).

Ghioldi pediu para Prestes repetir, que manteve o disse:

- A Marinha de Guerra está comprometida comigo para tomar o poder.

Ghioldi e Ewert se curvaram ao argumento. Foi o argentino quem falou:

- Se for assim que se faça a insurreição (p. 96).

Prestes redigiu um manifesto convocando a população para a revolta, com o título: Povo Brasileiro! [...] É a Revolução Popular pela Libertação Nacional do Brasil que está em marcha (p. 99).

Obra imagética:

TC: 33'00 a 34'09' A reunião com os principais membros do Partido Comunista aconteceu na casa de Prestes e Olga, Prestes fala em alto e bom tom: “Ou trazemos a revolta ao Rio de Janeiro ou abandonamos os companheiros de Natal.”

A partir daqui a narrativa é construída por frases, no estilo ping-pong, uma pessoa fala, outra responde ou retruca e os enquadramentos alternados, entre *close*, plano conjunto, plano geral, plano e contraplanos. Depois de Prestes Léon Vallée adverte:

Léon: Pode ser uma armadilha do presidente Vargas.

Olga: Mas o povo já aderiu à revolta em Recife. Ghioldi: Olga, eu voto contra. Tudo isso só existe no papel. (disse com sotaque carregado).

As frases são curtas, e toda a discussão no tempo diegético leva um minuto, até encerrar com o mesmo argumento de Prestes, presente no livro-reportagem:

Ewert: Ghioldi pode ter razão. Talvez devêssemos esperar.

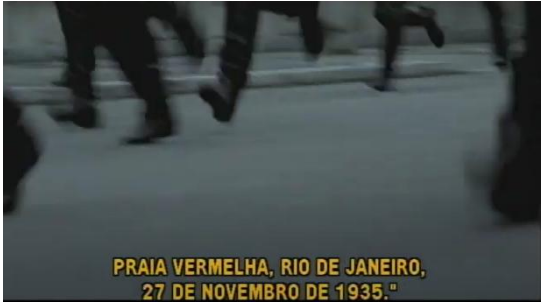
Prestes: Esperar? Nós nunca tivemos tão próximos da revolução. Vamos mudar este país. Mudar a história. Quando começar, a Marinha de Guerra nos apoiará.

Léon Vallée: O que você está falando?

Prestes: Eu tenho meus informantes. A Marinha de Guerra tomará o poder ao nosso lado.

**Pontos convergentes:**

A reunião aconteceu, motivada pelo levante em dois batalhões pontuais, um em Natal e outro em Recife, em que não estavam envolvidos o alto escalão das forças armadas. Eram soldados, sargentos e no Recife apenas dois tenentes. Prestes usa o argumento de que a Marinha de Guerra apoiaria, informação que levou o grupo a acreditar na Revolução. Os homens do 3º Regimento de Infantaria do Rio de Janeiro aderiram, mas já havia uma emboscada montada para frustrar o

	movimento.  Pontos divergentes: O livro-reportagem trata Olga, nas reuniões mais como tradutora. No capítulo 7, A Revolução está nas ruas, o primeiro parágrafo começa justificando: “Olga procurava não se intrometer nas questões internas do PC e da Aliança, mas nem por isso deixaria de manifestar mais de uma vez, a Prestes e a Rodolfo Ghioldi, sua preocupação com fatos que considerava inexplicáveis” (p. 91) Na obra fílmica, na reunião Olga, a protagonista tem o maior texto: “Se não agirmos, o governo com certeza começará uma forte repressão. Acabará com o movimento em Natal e começará a prender todos os militantes mais ativos no país. Levaremos anos para recuperarmos um momento como este, ou talvez, nunca mais”. TC: 34’00’. 
Revolução fracassa - Prisões -	
Livro-reportagem: Na manhã do dia 26, os jornais davam destaque à decisão do presidente Getúlio Vargas de contra-atacar, decretando estado de sítio por trinta dias em todo país (p. 98). A revolução começou às três horas da madrugada e acabou à uma e meia da tarde (p. 101).	Obra imagética: Foi montada uma emboscada para os soldados do 3º Regimento de Infantaria na Praia Vermelha. Os revolucionários foram recebidos a tiros. O presidente Getúlio Vargas foi avisado, ainda de madrugada, que as forças armadas estavam fiéis ao governo, falou sobre o cerco ao 3º RI. O Ministro da Guerra acompanhado de Filinto Müller garante que a rebelião não passaria do

O general Eurico Gaspar Dutra determinou cerco completo com a instalação estratégica de homens e metralhadoras no topo do morro da Urca e no alto da Pedra da Babilônia (p. 103). 26 de dezembro, Arthur Ewert e Elise Sabo são presos, com a ajuda da Gestapo (p. 110). Olga e Prestes conseguem escapar para outra casa “novo aparelho”. Polícia encontra casa dos Prestes, o cofre, tem acesso ao dinheiro e aos documentos; Paul Gruber - responsável pela implantação da bomba no cofre era um agente infiltrado. Espião a serviço de Intelligence Service Britânico (p. 113). Erika, esposa de Gruber, era a datilógrafa, ele motorista de Prestes. Os dois sabiam todos os planos da insurreição de 27 de novembro (p. 113). Na casa onde viviam Prestes e Olga, a polícia apreendeu documentos suficientes para incriminar centenas de pessoas, (p. 115) Mil e trezentos documentos nas duas casas. Ewert e a esposa Elise Sabo são duramente torturados. Detalhes cruéis (p. 117). Prisão do secretário-geral do Partido Comunista, o baiano Antonio Maciel Bonfim, conhecido como Adalberto de Andrade Fernandes ou Miranda e a companheira Elvira Cupelo Colônio, 20 anos, conhecida como Elza Fernandes. Na casa foram recolhidos relatórios, manuais para fabricação de bombas e o minucioso balancete contendo a contabilidade do Partido Comunista nos últimos meses. Detalhes dos salários pagos a dirigentes (p. 121).	entardecer. Olga entrega um bilhete à Prestes e sacramenta o que ficou subentendido. As tropas foram rendidas. 
	Pontos convergentes: As imagens do conflito convergem com a descrição do livro-reportagem. Mesmo sem diálogos, mesmo sem explicações diretas, sem mostrar qualquer tomada de decisão ou ordem dos comandantes, o posicionamento organizado da trapa responsável pela emboscada e a forma como o 3º RI foge dos tiros, fica entendido que a revolução fracassou. Logo depois acontecem as prisões e Arthur e a esposa Elise Sabo. Olga está chegando na casa dos amigos e testemunha a prisão. Numa reação instintiva, Olga dá alguns passos para trás e volta para casa correndo para avisar Prestes. As informações são convergentes.
	Pontos divergentes: Fernando Moraes dedica um parágrafo para relatar que o médico Pedro Nava (que dá nome ao Prêmio de literatura Pedro Nava) está passando de ambulância, observa de longe a reação e fuga de Olga (p. 107).
Delatores: Elvira, Miranda e Rodolfo Ghioldi	
Livro-reportagem: Elvira Colonio revela a identidade de Rodolfo Ghioldi, que por sua vez revela que Léon Vallée é o responsável financeiro do partido (p. 133).	Obra imagética: Ghioldi apanha na prisão, diz não conhecer o novo esconderijo, “ele mudou de endereço com sua mulher”. É quando Filinto Müller se dá conta de que Prestes está casado. Ao ser questionado

Ghioldi ainda forneceu uma informação que a polícia não fazia ideia: “Prestes estava casado com uma mulher clara, provavelmente estrangeira - pois sempre se comunicava com ele em francês - e que ficava permanentemente a seu lado. Ghioldi ignorava o sobrenome da mulher, mas tinha absoluta certeza de seu nome: Olga” (p. 139).

O americano Victor Allen Barron é preso, nega ligações com o PC, acusado de montar rádio que divulgava conteúdo comunista.

Barron é torturado e morto, a polícia e o governo divulgaram que foi suicídio (p. 153).

Elvira é solta pela polícia, capturada pelo Partido Comunista e morta, enforcada por traição (p. 157). A direção do partido concluiu que Elvira tinha colaborado com a polícia em troca da liberdade dela e do marido (p. 159).



Elvira, mulher de Miranda, assassinada pelo Partido Comunista. Fonte: Moraes, 1985.

novamente, diz que ela é estrangeira: Olga.

Elvira assustada também colabora.



Elvira, na obra fílmica, revela a identidade de Ghioldi, codinome: Índio. Fonte: Longa-metragem *Olga* (2004).

Pontos convergentes:

Com a informação preciosa começa o plano de vingança de Filinto Müller contra Prestes.

Delação de Ghioldi, via tortura, durante interrogatório.

Elvira coopera com a polícia e é assassinada, por meio de enforcamento, por ordem do Partido Comunista.

A obra imagética mostra que Prestes ficou furioso com a delação de Elvira.

Pontos divergentes: A obra imagética não tocou na morte do americano Victor Barron.

Filinto Müller - um oficial com dois lados e duas histórias

Livro-reportagem:

Capitão Filinto Müller, em 1935, era o Chefe de Polícia do Distrito Federal, no Rio de Janeiro, que recebeu de Getúlio Vargas, poder e importância de um 'vice-rei', 'primeiro-ministro', tamanha lealdade que demonstrava à República (p. 143)

Mas antes de receber tanto poder, na década de 1922, o mesmo Filinto Müller foi oficial da Coluna Prestes, chegou a ser promovido a major das forças revolucionárias pela 'bravura, inteligência e capacidade de

Obra imagética:

A acusação de traição foi revelada pelo presidente Getúlio Vargas quando pergunta a Filinto Müller sobre a relação dos dois na Coluna Prestes, com sotaque típico sulista:

-Os anos se passaram e tu não te esqueceste que ele te expulsou da Coluna. Foi uma acusação de roubo, não foi?

Müller responde com semblante e tom de voz irritados, furiosos:

-Uma falsa acusação, uma calúnia. E continua:
-Pessoalmente presidente, eu liquidaria de uma vez com Prestes e com todos esses vermelhos traidores.
TC: 26'06"

comando’, mas a promoção durou apenas nove dias (p. 144). Na mesma época da promoção, abril de 1925, Filinto Müller escreveu duas cartas com teores diferentes, uma para o superior imediato dizendo que visitaria a família exilada no Paraguai, e voltaria em breve para se juntar à Coluna. A outra carta dirigida aos sargentos e soldados propondo a deserção “pois, a partir daquele momento, não se responsabilizava mais por nenhum dos seus subordinados” (p. 144). As duas cartas caíram nas mãos de Prestes, quando soube que o recém-promovido major tinha fugido para a Argentina com 100 contos de reis da intendência da Coluna, redigiu um boletim de guerra, mandando destituir a promoção e expulsá-lo da Coluna. “Durante onze anos, Filinto nutriu o ódio pela acusação que Prestes, mandara fazer-lhe naquele boletim: covarde, desertor, indigno. Mas agora, em fevereiro de 1936, o destino se encarregava de inverter as posições, e era ele quem tinha o poder, os homens e as armas” (p. 145)	Pontos convergentes: Sem o recurso do <i>flashback</i>, em que cenas do passado são inseridas na trama, o roteiro opta por apresentar a informação crucial sobre o passado de Filinto Müller, principal adversário político de Prestes. A referência ao furto, informação jornalística relevante, volta a aparecer nas duas narrativas quando Müller oferece como recompensa, para o primeiro que encontrar Prestes vivo ou morto, o prêmio de cem contos de réis, mesmo valor que “o recém-promovido major das forças revolucionárias fugira para a Argentina levando no bolso o dinheiro da intendência da Coluna” (p.145).
	Pontos divergentes: Não há divergências nas informações, apenas a superficialidade imagética na apresentação do fato histórico. Para o público ideal, não conhecedor da história da Coluna Prestes, a informação se não assimilada no início da trama aos vinte e seis minutos da obra fílmica, dificilmente será (ou foi) relacionada ao prêmio oferecido por Müller aos quarenta e sete minutos de filme, como “ironicamente a mesma quantia que, em 1925, Filinto subtraíram da Coluna” (p. 146).
Captura de Luís Carlos Prestes - Olga salva a vida do marido, duas vezes	
Livro-reportagem: A polícia realizou um pente fino pelos bairros do Rio de Janeiro. Na madrugada do dia 5 de março, sob uma chuva torrencial, os policiais chegaram à casa onde estavam escondidos Olga e Prestes, no Meyer. “Prestes, ainda de pijamas e chinelos, tentou escapar pelo quintal. O chefe da operação mandou os homens entrarem atirando. É Prestes!” (p. 151). Olga pula na frente de Prestes, protegendo-o com seu corpo e dá a ordem: “- Não atirem! Ele está desarmado! O gesto inesperado deixou-os paralisados” (p. 151). Na rua tentaram colocá-los em carros separados, mas Olga percebeu que aquilo significava a morte de Prestes. Agarrou-se ao	Obra imagética: Está chovendo, quando o dono da casa avisa que a polícia está batendo à porta. Prestes tenta fugir pelos fundos, mas a polícia cerca a casa. Ao retornar para dentro da casa, Olga salva a vida do esposo.  Pontos convergentes: A informação de que Olga se colocou à frente de Prestes para que os policiais não atirassem: “uma mulher alta pula na frente de Prestes, protegendo-o com seu corpo, e dá um berro para os soldados. - Não atirem! Ele está desarmado! O gesto inesperado deixou-os paralisados (p. 151).

marido e os dois foram transportados juntos para a sede da Polícia Central (p. 152).



Cercado de soldados da Polícia Especial, Prestes é levado preso: a caçada de Filinto Müller chega ao fim

Fonte: Morais, 1985.

Pontos divergentes:

Melodrama, embora a narrativa do livro-reportagem traga a informação de que Olga agarrou-se ao marido com tanta força que os dois foram transportados juntos para a sede da Polícia Central, a foto da prisão e a legenda, ao lado, não mostram e não citam Olga Benário.

Na fuga para o Meyer Olga e Prestes decidem deixar o cachorro que ganhara de presente do marido, “seria um despropósito fugir da polícia levando um cachorro pela mão” (p. 109).

Na busca pelo paradeiro de Olga e Prestes, “Filinto obrigava o policial chefe das batidas a levar o cachorro policial “Príncipe” deixado na casa da rua Barão da Torre no dia da prisão de Ewert. A polícia acreditava que pelo faro, o cão poderia ajudar a localizar seus donos” (p. 149).

Nos filmes policiais estadunidenses o uso de cães farejadores é crucial no trabalho de varredura e reconhecimento de pistas. Na obra imagética se o cão estivesse presente, quando a polícia estourou o primeiro esconderijo do casal e se fosse resgatado pelo chefe da ação, o público iria compreender que o “Príncipe” seria usado para encontrar os donos, o que de fato narra Morais:

“Franciso Jullien, apareceu trazendo “Príncipe” pela coleira e o cão logo reconheceu os donos” (p. 151).

Despedida de Olga e Prestes

Livro-reportagem:

No saguão do edifício da Polícia Central, Olga e Prestes foram separados. Prestes foi colocado dentro de um pequeno elevador, acompanhado por policiais, ela levada para outra sala.

“Quando a porta gradeada do elevador se fechou, os dois se olharam pela última vez” (p. 152)

Obra imagética:

Cena épica, melodramática, close-up no casal que se despede pela última vez, Olga segura no rosto do marido, os policiais ficam em volta apenas observando a cena. Como se o tempo diegético, ao redor do casal, tivesse parado para que o espectador contemplasse e vivesse junto a dor da separação.

Pontos convergentes:

“Os dois se olham pela última vez” (p. 152).

Pontos divergentes:

Excesso narrativo do melodrama. Mesmo quando Prestes é informado que a revolução tinha fracassado Olga consola Prestes, segurando

	romanticamente as mãos, o rosto. Excesso de romantização do casal, que aparentemente, não condiz com a personagem histórica de Olga Benário.
Identidade de Olga Benário é revelada pela Gestapo	
Livro-reportagem: Olga de tal, assim a polícia se referia a Olga antes da prisão (p. 141). Mesmo presa, Olga se negava revelar a verdadeira identidade, respondia: - Maria Bergner Vilar - Brasileira - Sim brasileira. Eu sou a mulher de Luís Carlos Prestes, que é brasileiro, portanto sou brasileira (p. 169). Foi o embaixador do Brasil em Berlim, Moniz de Aragão, em ofício ao Itamaraty transmite informações da Gestapo: a mulher presa com Prestes é Olga Benário (p. 170). O relatório é extenso e detalhado, contendo as principais ações na Alemanha, inclusive o relacionamento com Otto Braun. Como se recusava a colaborar, “os delegados tinham prometido mandá-la para uma prisão de criminosas comuns” (p. 174).	Obra imagética: Não mostra Olga sendo interrogada. Na prisão, uma mulher identificada como Maria tenta acalmar Olga dizendo que “aqui tem médicas, enfermeiras, advogadas, ninguém vai te fazer mal.” Olga ignora Maria e corre para abraçar Carmem, esposa de Ghioldi que está na mesma cela e em seguida Sabo, mulher de Ewert.  Maria (Leona Cavalli) tenta tranquilizar Olga. Fonte: Longa-metragem Olga (2004).
	Pontos convergentes: “O receio de ser colocada junto com ladras e assassinas explicava o ar de pânico que Olga Benário estampava no rosto quando foi deixada dentro de uma cela onde se encontravam mais de dez mulheres” (p. 174)
	Pontos divergentes: As duas obras não apresentam a grandeza e importância da advogada Maria, que recebeu Olga na prisão. Maria Werneck de Castro iniciou atividades políticas em 1930 em organizações como a Federação Brasileira pelo Progresso Feminino e a União Feminina do Brasil, ligada à Aliança Nacional Libertadora (ANL). Ao se formar em direito, ingressou no quadro jurídico da Caixa Econômica Federal. Foi presa em dezembro de 1935, processada como uma das cabeças do movimento em oposição ao governo, e em janeiro de 1936 foi demitida da Caixa Econômica.
Olga grávida	

Livro-reportagem: Um mês depois de ser transferida para a detenção em Frei Caneca, Olga anuncia para as colegas que estava grávida (p. 182). A psiquiatra Nise da Silveira, presa junto com outras mulheres pelo envolvimento na revolução de 1935, passou a prescrever vitaminas para Olga, os outros presos passaram a pedir para que as visitas trouxessem (p. 182).	Obra imagética: É Maria quem fica ao lado de Olga, quando a gravidez é descoberta. Pontos convergentes: Os detentos se uniram na tentativa de ajudar a diminuir as dificuldades de uma gestação dentro da cadeia. Pontos divergentes: A obra imagética não apresenta Nise da Silveira e nem mesmo a importância histórica dela e de outros presos políticos, como Graciliano Ramos.
Rebelião - clímax	
Livro-reportagem: O policial Carlos Brandes, homem insinuante, “apoiou as duas mãos na grade da cela feminina e disse, delicadamente: -Boa noite, a polícia soube que dona Olga não passou bem o dia de hoje e fomos encarregados de transferi-la para um hospital com recursos” (p. 210). Ao tentar retirar Olga da cela para a extradição, com a desculpa de levá-la ao hospital para cuidados e nascimento do bebê, acontece uma rebelião entre os presos para tentar impedir que ela saísse da Casa de Detenção. Um dos presos grita: - Para um hospital em Berlim, seu nazista filho da puta! (p. 211). O policial encarregado da missão Carlos Brandes é pego de surpresa e feito refém com outros dois policiais. (p. 211), a rebelião durou 24 horas.	Obra imagética: O policial Estevão (Murilo Rosa) pela grade comunica que Olga será levada para um hospital com recursos. Maria pega a caneca e bate na grade avisando aos demais presos que Olga será transferida. Não acontece rebelião, apenas um grande barulho ecoa no lugar, mostrando a insatisfação dos demais detidos. Olga decide ir para o hospital. Pontos convergentes: A forma gentil de comunicar a transferência, e a descrição do policial, homem insinuante. Pontos divergentes: Na obra fílmica não acontece rebelião, apenas uma manifestação barulhenta dos presos. O livro-reportagem apresenta a gravidade da situação, quando as tropas da Polícia Especial, chefiadas por Filinto Müller, armadas de metralhadoras, lança-granadas de gás e até lança-chamas cercam o conjunto carcerário da rua Frei Caneca. Um grupo de atiradores de elite isolou o pavilhão conflagrado, aguardando ordens para entrar (p. 212-213). Enredo que dificilmente seria descartado por produções cinematográficas que privilegiam e destacam cenas de ação.
Negociação - traição	

Livro-reportagem: Olga aceita a proposta de Filinto Muller, de transportá-la a um hospital junto com uma comissão de presos eleita pelo Coletivo (p. 213). As duas pessoas escolhidas, a advogada Maria Werneck e o médico Manuel Campos da Paz Júnior. Na saída da prisão, Maria percebe que se trata de um golpe. “O médico é agarrado por dez policiais, separado do grupo e metido num camburão” (p. 214). Na ambulância Olga e Maria seguem e param em frente ao Hospital Gafrée Guinle, Maria é retirada às forças, ainda tenta discutir e argumentar que os oficiais tinham empenhado a palavra, mas a tentativa foi em vão. Olga é conduzida ao porto onde está atracado o navio Alemão que seguirá viagem sem escalas na Europa. “Olga sequer chegou a descer no hospital. O comboio militar seguiu até o cais do porto sob uma chuva fina e insistente. Quando foi retirada da ambulância, ainda deitada na maca, a caminho da escada do navio, Olga pode ver rapidamente, entre os pingos de chuva, o nome <i>La Coruña</i> gravado no casco. Por um instante, teve esperanças de estar sendo embarcada num navio espanhol. Mas ela moveu a cabeça um pouco, virou os olhos para cima e viu, tremulando no mastro principal, uma bandeira com a suástica negra no centro. Era a bandeira da Alemanha de Adolf Hitler” (p. 2015).	Obra imagética: Maria ampara Olga, embora não concorde com a transferência se dispõe acompanhá-la até o hospital. Apenas Maria vai com Olga. O policial pergunta delicadamente: “-A senhora está pronta?” Pontos convergentes: A primeira a ser consultada foi Olga que concordou imediatamente. - “Deixem-me ir para o hospital, quero ter meu filho aqui no Brasil” (p. 213). Maria acompanha Olga dentro da ambulância, em frente ao hospital Maria é levada para outro veículo e Olga segue para o Porto, elas não entram no Hospital. Maria tentar discutir e argumentar com o chefe dos policiais mas eles foram categóricos que estavam seguindo ordens. Olga diz: - “Vai, Maria, vai. Não adianta resistir aqui” (p. 215). Olga avista o <i>La Coruña</i>, em seguida a bandeira nazista. Pontos divergentes: O livro-reportagem diz que uma comissão foi eleita pelo Coletivo, duas pessoas foram escolhidas: a advogada Maria Werneck que demonstrava grande firmeza nas 24 horas de resistência e o médico. Na obra imagética apenas Maria acompanha Olga. Na obra imagética, num carro estacionado no Porto, duas pessoas acompanham o embarque de Olga. A câmera, fora do carro, enquadra o personagem de costas que está na direção do veículo, a câmera faz um movimento de aproximação lento com um trilha de suspense para revelar as identidades, primeiro de Filinto Müller que diz satisfeito: “Um presente de Vargas para Hitler”, com o sorriso discreto no rosto, a câmera com efeito de desfoque do primeiro plano, a imagem transfere o foco para o passageiro e revela quem está ao lado, o embaixador “Herfischer”, o mesmo que aparece apenas na obra fílmica dentro do navio e que perguntou para Olga se ela era judia.
---	--

Olga dá a luz na prisão
Anita Leocádia Prestes é entregue a avó paterna

Livro-reportagem:

A filha de Olga e Prestes nasceu na prisão de *Barnimstrasse*, no dia 27 de novembro de 1936, um ano depois da tentativa de revolta no Rio de Janeiro.

A criança recebe o nome de Anita Leocádia Prestes, em homenagem a Anita Garibaldi e a sogra Leocádia (p. 227).

No Brasil, por insistência do advogado Sobral Pinto consegue levar um tabelião na prisão para que Luís Carlos Prestes fizesse o reconhecimento de paternidade.

O documento foi prontamente enviado ao Gestapo.

A criança, com um ano e dois meses, foi entregue à avó Leocádia Prestes e a tia (p. 242).

Obra imagética:

Ao secar o leite, diante do constante choro da criança, policiais femininas da Gestapo retiram Anita às forças dos braços da mãe.



Pontos convergentes:

Anita Leocadia é entregue à avó paterna, mas Olga só soube o paradeiro da filha, um mês depois, quando recebeu uma carta da sogra.

Olga foi transferida para um campo de concentração, ela e outras detentas são obrigadas a trabalhar.



Pontos divergentes:

Na obra imagética o trabalho escravo acontece numa fábrica de roupas, coincidente a atividade principal da locação para a filmagem. Na Alemanha as fábricas eram de componentes para veículos de luxo e outros produtos usados na guerra. Foram instaladas em Ravensbrück, fábricas da Siems, de lentes Zeiss-Ikon, Krupp, indústria de veículos Daimler-Benz, fabricante dos luxuosos automóveis Mercedes-Benz, Volkswagen e a Silva GmbH Poltewerke (p. 267).

	Olga ficou presa por diversas vezes em solitárias, no campo de concentração de <i>Lichtenburg</i> e em <i>Ravensbrück</i>. Uma das vezes Olga foi delatada dando aulas às detentas, utilizando um atlas desenhado por ela. “O atlas foi salvo, mas Olga penou mais três semanas na solitária e sofreu várias sessões de açoites” (p. 273).
Carta a Prestes e a morte na câmara de gás	
Livro-reportagem: No capítulo 18, o último parágrafo da carta de Olga para Prestes, de fevereiro de 1938, diz: “Pedi a Lígia que fotografasse um sorriso de Anita para você - o que diz é que o sorriso dela encanta as pessoas. E é esse doce sorriso da nossa pequena que encerra um sopro de felicidade para seus pais” (p. 248) Olga tinha sido informada de que seria transferida do presídio feminino de <i>Barnimstrasse</i> para o campo de concentração de <i>Lichtenburg</i>, onde permaneceu por quase um ano. Em setembro de 1938, recebe a foto da filha sorridente, com um laço de fita nos cabelos.	Obra imagética: O diretor utiliza o tempo diegético para ao mesmo tempo que Olga está embarcando no ônibus, quando ela olha se vê criança com um belo sorriso no rosto, a cena corta e volta para Olga já dentro da câmara de gás, com outras mulheres.  Pontos convergentes: A carta de Olga e a foto parecem a inspiração para a finalização da obra imagética. O sorriso da menina Olga é uma alusão ao sorriso da própria filha Anita, presente no livro-reportagem. Divergente: O livro não termina aqui, ainda serão decorridos outros dois capítulos intitolados: <i>Escravidão em Ravensbrück</i>, para onde foi transferida e <i>A caminho da morte</i>, além do posfácio, <i>São Paulo, Brasil, julho de 1945</i>. Olga foi transferida para Ravensbrück no final de 1938, onde realizou trabalho escravo, junto com as demais detentas, para as indústrias instaladas no local, foi açoitada, presa em solitária, interrogada. Olga é levada à câmara de gás em fevereiro de 1942, depois de permanecer presa por cinco anos e quatro meses na Alemanha (outubro 1936-fevereiro de 1942).

Fontes: *Olga* (1985; 2004) – livro-reportagem e obra imagética homônima, quadro desenvolvido pela autora da tese.

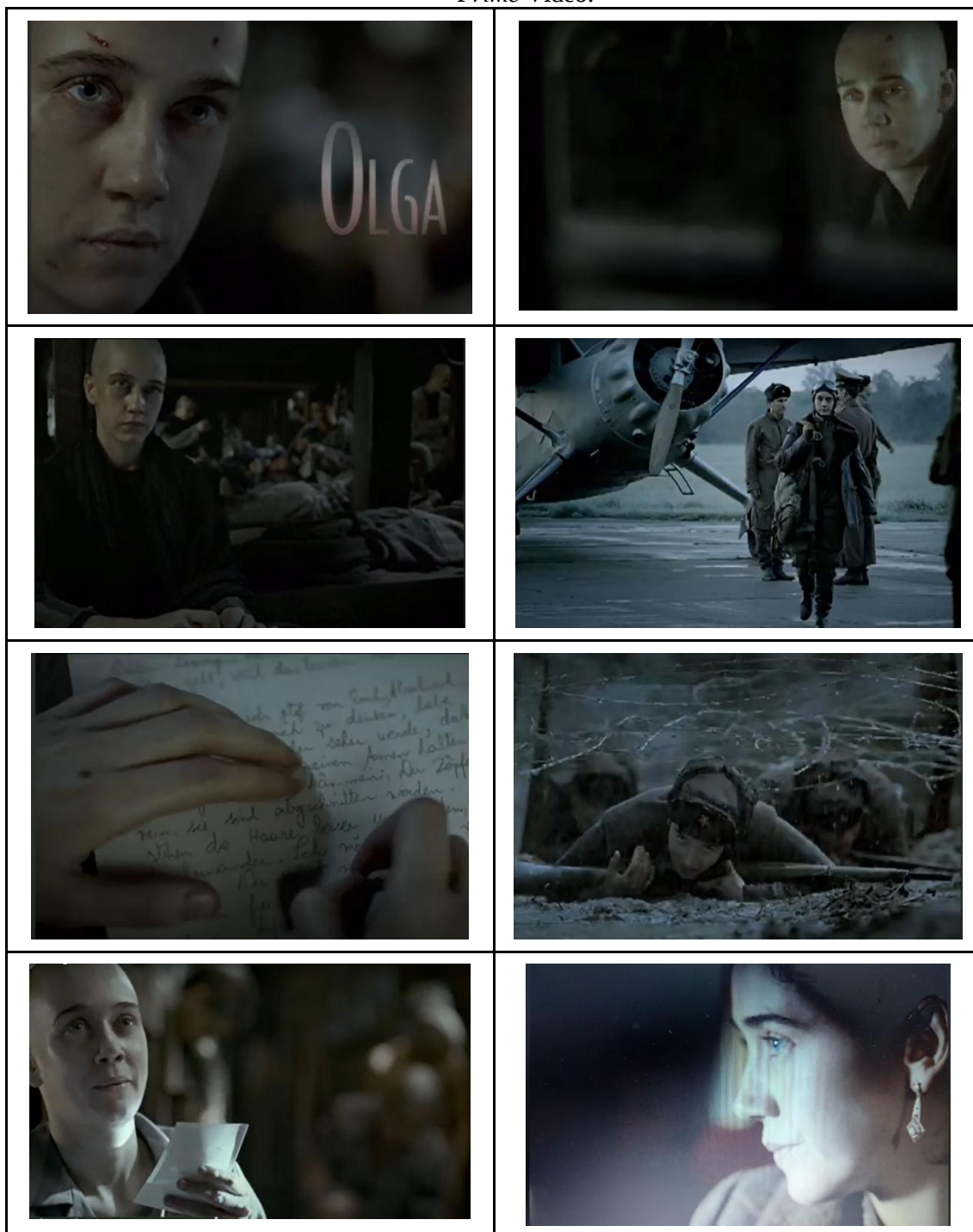
Em suma, a primeira versão do longa-metragem *Olga* (2004), com noventa e oito minutos, não contempla os detalhes da Olga Benário militante, realizando o treinamento militar que ela tanto defendeu, desde que ingressou no Grupo *Schwabing*, aos 15 anos, e retrata-se muito pouco dela no campo de concentração - informações que são cruciais na construção do livro-reportagem. “Ela sempre pedia manuais de estratégia militar e criticava o desinteresse dos outros pelas técnicas militares e a ausência de treinamento regular de todos os militantes” (Morais, 1985, p. 19). Cerca de sete anos mais tarde, no V Congresso da Juventude Comunista Internacional, a militante foi aclamada como membro do *Presidium*, “[...] o mais alto degrau da hierarquia de uma organização comunista [...] e foi escolhida pelo *Comintern* para fazer o curso de paraquedismo e pilotagem de aviões na Academia *Zhukovsky* da Força Aérea, sediada em Moscou” (Morais, 1985, p. 45).

O diretor da Globo Filmes no período de 2002 a 2013, Carlos Eduardo Rodrigues, em entrevista, definiu esta parte da história da protagonista como “sofisticação” do filme (Rodrigues, 2022)³⁹. Por conta da falta de recursos, os diretores optaram por iniciar as gravações sabendo que havia um hiato financeiro, ou seja, uma lacuna de cerca de quatro milhões de reais que precisaria ser resolvida para então finalizar com as gravações da parte mais cara da produção. Tal circunstância ajuda a explicar porque o filme *Olga* (2004) tem duas versões: a versão original de *Olga* (2004), da Nexus Cinema, coproduzido pela Globo Filmes, com noventa e oito minutos de duração, disponível na plataforma Globoplay; e a versão estendida *Olga: muitas paixões numa só vida* (2004), de cento e quarenta e um minutos (2h 21min), produzido pela Nexus Cinema, Globo Filmes, Lumière e Europa Filmes, disponibilizada, em fevereiro de 2025, na plataforma de *streaming Prime video*.

A segunda versão contém as cenas sofisticadas descritas por Carlos Eduardo Rodrigues. A ausência delas também contribuiu para as críticas à versão original. Na versão estendida, o filme foi reeditado e as cenas enxertadas utilizando-se o recurso de *flashback*. São duas situações pontuais (figura 26): 1) quando a protagonista está enquadrada do lado direito do vídeo olhando em diagonal em direção à esquerda e o *flashback* acontece, a edição usa o efeito de fusão com o desaparecimento gradual de um plano e aparecimento de uma imagem (*fade-out* e *fade-in*); e 2) quando a protagonista está enquadrada do lado esquerdo da tela, a sequência é o desenrolar da narrativa, um olhar para o futuro, usando também o mesmo recurso de fusão.

³⁹ Rodrigues, Cadu. Os bastidores do filme Olga. In.: YouTube Cadu Rodrigues - Content Producer. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=oNBbWvDWEZ4&t=112s>. Acesso em: 29 jan. 2025.

Figura 26 - Imagens de *Olga* no campo de concentração e no treinamento militar que foram enxertadas na segunda versão do filme *Olga: muitas paixões em uma só vida* (2004), disponível na plataforma Prime Vídeo.



Fonte: Filme *Olga: muitas paixões em uma só vida* (2004), produção Nexus Cinema, Globo Filmes, Lumière e Europa Filmes.

Esta tese não se debruçou sobre a segunda versão. Embora esteja disponível com a data de lançamento de 2004, obteve-se contato com a segunda versão nesta pesquisa apenas em fevereiro de 2025, quando a Prime Vídeo disponibilizou na plataforma. As observações aqui apresentadas possuem caráter informativo, mas não são utilizadas na análise, como foi feita

com a primeira versão. A segunda versão ajuda a elucidar e a constatar que a versão original, que o grande público teve acesso, de fato apresenta diluições das marcas simbólicas das dimensões estético-expressiva, pragmática e ético-deontológica caras ao jornalismo e presentes no livro-reportagem, como visto neste capítulo. A versão também ajuda a constatar que “[...] a entrada da Globo no cinema alterou o cenário em seus diferentes aspectos: produção, distribuição, exibição, relação entre profissionais, conteúdo estético e narrativo” (Sangion, 2011, p. 285). A fórmula e o padrão estético do saber-fazer da Globo Filmes, a partir da vasta experiência da linguagem televisiva, se mostraram eficientes para o objetivo, que foi levar o público aos cinemas. Em 2004, os dois filmes com maior bilheteria e arrecadação tiveram participação da Globo Filmes, de acordo com dados da Agência Nacional de Cinema (Ancine, 2005): *Cazuza* ficou em primeiro lugar com público de 3.082.522 pessoas e arrecadou R\$ 21,2 milhões de reais de bilheteria. Já *Olga*, em segundo, alcançou público de 3.078.030 espectadores e obteve R\$ 20,3 milhões de bilheteria. Além disso, o lançamento de *Olga* (2004) coincidiu com a efeméride de 50 anos do suicídio de Getúlio Vargas.

9 TRANSPOSIÇÃO DE *CORAÇÕES SUJOS* (2000): DO LIVRO-REPORTAGEM AO CINEMA DE FICÇÃO

O livro-reportagem *Corações Sujos* (2000), de Fernando Morais, estrutura-se em nove capítulos, com 348 páginas, e diferente das doze primeiras edições de *Olga* (1985, 1986, 1987), as fotos estão diagramadas nos capítulos conforme a contextualização narrativa dos fatos históricos, como informação jornalística complementar dentro da dimensão estética-expressiva característica do jornalismo impresso. O livro-reportagem é repleto de passagens históricas que rompem com a linearidade narrativa, como forma de dar autenticidade aos acontecimentos. A obra narra o cotidiano da colônia nipônica no interior de São Paulo, em especial nos arredores das cidades de Tupã e Marília, num recorte temporal muito peculiar: o fim da Segunda Guerra Mundial e a rendição do Japão às forças aliadas, em agosto de 1945. O foco recai na divisão entre os compatriotas que acreditam que o Japão perdeu a guerra, chamados de *makegumi*, e os que não acreditam e não aceitam, os *kachigumi*, com ênfase na atuação violenta da seita *Shindo Renmei*. Do ponto de vista da trama, o conflito imagético entre os imigrantes eclode a partir de um episódio envolvendo a polícia brasileira e os súditos japoneses, em janeiro de 1946, seguido de uma onda de violência entre os próprios concidadãos.

A seita *Shindo Renmei* foi fundada, em agosto de 1942, pelo coronel Junji Kikawa que usou uma festa de casamento como pretexto para reunir mais de quatrocentas pessoas no luxuoso Hotel Sawaya, embora os noivos pertencessem a modestas famílias de agricultores de Marília. O objetivo era “[...] unificar de novo a colônia em torno do *Yamatodamashii*, o espírito japonês” (Morais, 2004, p. 99), num período em que eram proibidas aglomerações de estrangeiros naturais dos países do Eixo. No meio da festa circulou na cidade que a reunião era política com retrato do imperador e com bandeira do Japão na parede, “[...] pequenos grupos de brasileiros começaram a se juntar” (Morais, 2004, p. 101) até que tomaram coragem de entrar, o que resultou numa briga generalizada. Cinco pessoas saíram pelos fundos, entre elas o coronel Kikawa, que a salvo em outro local pôde brindar com os companheiros o nascimento da “*Shindo Renmei*, a Liga do Caminho dos Súditos” (Morais, 2004, p. 102). Nos primeiros anos até o fim da guerra, em agosto de 1945, o grupo se dedicou ao trabalho de unificação da colônia, espalhando por todas as colônias do estado de São Paulo a ideia de que o Japão estava tendo um bom desempenho na Segunda Guerra Mundial. A ideia de exterminar os traidores eclodiu a partir de janeiro de 1946 com a Declaração da Condição Humana do imperador Hiroito, em que os derrotistas passaram a ser perseguidos e mortos pelos patriotas.

A preocupação com a datação histórica e o contexto vivido pelo Brasil antes, durante e

depois da guerra, presentes na obra jornalística, são condizentes com os algumas das principais características do formato livro-reportagem, que são a contextualização e a interpretação, “[...] quando se trata de um tema mais duradouro, para que se tenha uma visão mais clara da rede que cerca o fato nuclear” (Lima, 1995, p. 26). No caso de *Corações Sujos*, o narrador em terceira pessoa, onisciente, não se envolve com a história e apresenta logo no primeiro capítulo os conflitos que deram origem e motivação para a trama jornalística: a cena inicial de hasteamento de um bandeira japonesa na colônia em Tupã; o desrespeito pela polícia local a um símbolo nacional considerado pelos japoneses como sagrado; a suposta traição à pátria e ao Imperador por parte dos colonos; e a consequente perseguição e morte pela *Shindo Renmei* aos compatriotas que acreditavam que o Japão de fato tinha perdido a guerra. Tais elementos aportam na lógica narrativa do inaudito e do conflito, preenchem a trama e gradativamente ganham consistência factual e estão presentes nas duas obras, sendo de modo geral convergentes. As divergências acontecem em relação aos personagens e à construção narrativa que recebeu modificações próprias da transposição.

A transposição de *Corações Sujos* para o cinema ocorreu em 2011, pouco mais de uma década após a publicação do livro. Dirigido por Vicente Amorim e com roteiro de David França Mendes, o longa-metragem tem duração de 1 hora 47 minutos, gênero *thriller/drama*, disponível na plataforma de *streaming* Netflix, e conta no elenco com os atores Tsuyoshi Ihara (Takahashi), Takako Tokina (Miyuki), Eiji Okuda (Coronel Watanabe), Shun Sugata (Sasaki), Kimiko Yo (Naomi), Celine Fukumoto (Akemi), Ricardo Oshiro (Sato), Ken Kaneco (Matsuda), André Frateschi (Cabo Garcia) e Eduardo Moscovis (Sub-delegado). Com exceção dos atores brasileiros André Frateschi e Eduardo Moscovis, a maior parte é natural do Japão, os demais com ascendência japonesa. Embora diretamente vinculado ao sucesso editorial do livro de Fernando Morais (2000), o filme construiu seu próprio circuito de capital simbólico (Bourdieu, 1997b) com lançamento no *Festival de Cinema do Rio de Janeiro*, na abertura do prestigiado *Festival de Cinema de Paulínia* e aclamado pela crítica no *Festival Internacional de Cinema de Montreal*, no Canadá. A primeira exibição pública, ou seja, o lançamento, foi realizada no Theatro Municipal de Paulínia, município onde foi rodado o filme inteiro.

As formas de expressão poética (Cañizal, 2001) empregadas na construção da obra de ficção desde os primeiros minutos pelo diretor Vicente Amorim endereçam a códigos estilísticos próprios da linguagem cinematográfica. A ressignificação do *locus* ampliado no qual o livro-reportagem de Fernando Morais se debruça (diferentes pontos da fragmentada colônia nipônica no estado de São Paulo nas primeiras décadas do século XX, todos detalhadamente descritos e situados) vale-se da poética audiovisual para construir uma cidade diegética, um

locus - uma espécie de microcosmo referente à toda vastidão da apuração jornalística de Fernando Morais (2000) - restrito a um vilarejo sem nome próprio ao redor de uma cenográfica cooperativa algodoeira onde se institui a maior parte da trama, mas que contém elementos simbólicos muitos próximos a exemplo da loja de ferramentas e de secos e molhados (figura 27), que funcionava em Tupã, interior de São Paulo, uma das financiadoras da seita, além dos recursos financeiros, forneceu um “caminhão para o transporte dos matadores”, numa das ações (Morais, 2004, p. 267). Embora na obra fílmica as ações da seita não aconteçam envolvendo diretamente o comércio, ele está de forma implícita presente na narrativa, contemplando o público conhecedor.

Figura 27 - Frames do empório de secos e molhados e o caminhão usado no transporte dos *tokkotai*.



Fonte: Longa-metragem *Corações Sujos* (2011) - Mixer Filmes e Globo Filmes.

Há nas duas obras pontos de convergência e divergências. Em termos analíticos, a adaptação de *Corações Sujos* (2000) da narrativa jornalística no formato de livro-reportagem para o cinema de ficção proporciona reflexões sobre as marcas constitutivas e/ou residuais das dimensões estético-expressivas, pragmática e ético-deontológicas do jornalismo (Silva, 2022, 2023) mobilizadas no processo de transposição, tema caro aos estudos teóricos do jornalismo. A discussão estabelece-se, assim, com vistas a reconhecer e tensionar as próprias fronteiras constitutivas do campo jornalístico. Vicente Amorim, conhecedor da linguagem cinematográfica, utiliza na abertura do filme a narração feminina para posicionar o tempo histórico da narrativa. Assim como acontece, com certa frequência, no cinema estadunidense, os atores e as ações de abertura do filme são a ponta inicial de um novelo, que será desenrolado de forma circular, até que no final as pontas se encontram e conversam, mas não se unem. É como se a ponta final, que fez parte do início da trama, olhasse para uma bifurcação e decidisse tomar outro caminho. Neste caso, como justificativa pela decisão.

A pista diegética na narração inicial apresenta informações aos dois públicos o ideal e ao conhecedor da obra. A narradora, em *voz-over*, está escrevendo o título da obra em japonês, ao mesmo tempo que se apresenta: “Meu nome é Miyuki Takahashi, eu vi a guerra, eu vivi a guerra. A guerra terminou quando eu morava em uma colônia japonesa. Durante aquela guerra,

eu perdi tudo” (Amorim, 2011). Diante da tela, na sala escura, o público do cinema está silenciando e volta as atenções ao pequeno suspense. O nome que está sendo escrito pode ser reconhecido pelo público conhecedor da língua japonesa, mas para os demais espectadores o código precisa ser decifrado e estes esperam que seja feito por meio de legenda. Por rápidos quatro segundos, o público, ao ver a escrita, só ouve o som que o lápis produz no papel, até que a trilha melancólica passa a compor junto com o som da grafia. A fala de Miyuki se assemelha a de um guia que se apresenta ao público e introduz a jornada que todos ali se propuseram vivenciar, aos moldes de um guia especializado ciente que está lidando com visitantes primários (público ideal) e visitantes habituais (conhecedor da obra e/ou das informações históricas).

O roteirista e o diretor, entretanto, não revelam tudo nesta introdução. Optam pelo texto genérico: “Eu vi a guerra, eu vivi a guerra. Quando a guerra terminou eu morava numa colônia japonesa. Durante aquela guerra, eu perdi tudo” (Amorim, 2011). A que guerra Miyuki se referia? À Primeira, à Segunda, à Guerra na Colônia? Ao longo da narrativa, o espectador terá mais contato com a guerra que eclodiu no interior de São Paulo, pela seita *Shindo Renmei*, dentro das mais de “[...] centenas de colônias em que, desde o começo do século, haviam se instalado os imigrantes japoneses” (Moraes, 2004, p. 10). Uma guerra interna causada, justamente, pelo fim e pelo resultado da Segunda Guerra Mundial.

Assim que a narração termina, o código inicial é revelado: “Traidor”, mesmo significado para Corações Sujos. A trilha fica ainda mais intensa por alguns segundos até que num efeito de fusão a câmera, num plano geral, passeia a partir do enquadramento do sol, sob uma extensa lavoura de algodão. Outra fusão, desta vez o enquadramento em *close* e utilizando o efeito de fotografia *bokeh*, desfoca o fundo da imagem para revelar e valorizar a imagem do botão de algodão em primeiro plano. O público atento observa o movimento que é perceptível e que deixa a imagem mais atraente. A transição para a próxima cena é feita com corte seco da edição, do lado esquerdo da tela em super close, aparece em primeiro plano o ponteiro parte de um grande relógio pendurado, a imagem destaca apenas os números, 4, 5 e 6, o ponteiro maior marca 23 minutos, mas não revela a hora, no fundo, em segundo plano desfocado aparece um vagão de trem (figura 28). O som do relógio balançando remete às imagens, sons e às placas dos *saloons* dos filmes estadunidenses. A vida pacata da pequena colônia (ou pequena cidade, efeito diegético da imagem) que se apresenta em seguida é como a de um faroeste, faroeste em terras brasileiras e habitado por japoneses.

Figura 28 - Imagens da pacata cidade diegética no interior do estado de São Paulo, na década de 1940.



Fonte: Longa-metragem *Corações Sujos* (2011) - Mixer Filmes e Globo Filmes.

A introdução chega ao fim quando o par romântico de Miyuki e protagonista é apresentado exercendo a profissão de fotógrafo. No estúdio, aos moldes da época, tem duas opções de telas de fundo para compor as fotografias, um *croma* analógico. Uma das telas contém a paisagem exótica brasileira com floresta e uma onça pintada, cenário que retrata como eram as terras nativas quando os primeiros imigrantes chegaram ao Brasil e tiveram que enfrentar para formar as colônias. Não que a paisagem seja feia, ao contrário, é uma linda floresta nativa e com água abundante. A outra tela apresenta a pintura do imponente Monte Fuji, que para a cultura japonesa é símbolo nacional de espiritualidade, considerado um local sagrado e repleto de outras simbologias. Na produção imagética, o fundo da foto é composto em conformidade à nacionalidade dos retratados (figura 29). A preocupação construída no roteiro, com a riqueza de detalhes e com os símbolos, são elementos que não estão presentes no livro-reportagem, mas que demonstra que a equipe de produção cinematográfica buscou estudar a composição simbólica de um povo e de um tempo histórico.

Figura 29 - Telas do estúdio fotográfico de Takahashi e as telas, a primeira com o Monte Fuji, a segunda com a paisagem brasileira.



Fonte: Longa-metragem *Corações Sujos* (2011) - Mixer Filmes e Globo Filmes.

Vicente Amorim explicou, em diversas entrevistas concedidas nos dias que antecederam a estreia do filme na cidade de Paulínia, interior de São Paulo, em julho de 2011, como foi o processo de adaptação e transposição do livro-reportagem *Corações Sujos* (2000) para o cinema. Amorim enfatizou que foi um processo longo por dois motivos, porque demandou dois anos de pesquisa do roteirista David Mendes, que viajou pelo interior de São Paulo, em busca das locações, para criar os personagens e o pano de fundo, trabalho de pesquisa feito junto com a jornalista e historiadora, Célia Abe Oi, diretora executiva do Museu Histórico da Imigração Japonesa, no período de 1998 a 2007.

O diretor justificou que a pesquisa foi necessária, por conta da característica do livro-reportagem que apresenta fatos e dados, não é um romance, e o roteiro demandava que fosse feito um recorte dramático da história, com a presença de carga emotiva, que pudesse promover certo distanciamento, para que o público pudesse entender a história olhando de fora e ao mesmo tempo e com um olhar por dentro da comunidade. Por isso, Amorim afirmou que escolheu o ponto de vista feminino, sutil, próximo, com narradoras silenciosas, sofredoras, mas não só observadoras e, sim, participantes, como a Miyuki (Takako Tokina), esposa do fotógrafo, e a criança Akemi (Celine Fukumoto) aluna da professora Miyuki, amiga e tradutora do fotógrafo Takahashi (Tsuyoshi Ihara). Elas fazem o ponto de contato do público com a história, por isso foram trazidas para o primeiro plano. A menina inteligente e esperta bem que poderia ser a filha do casal, mas ela é uma importante peça para ligar duas famílias, dois pensamentos contraditórios, os dois aspectos da dualidade entre os *makegumi* e os *kachigumi*. Tanto que no início da obra imagética Akemi pergunta ao senhor Takahashi porque ele não fala português; ele retruca dizendo que é japonês. A menina contra-argumenta dizendo que o pai também é japonês e fala português. Ele insiste em dizer “sou japonês” e afirma para a pequena amiga: “você também é japonesa”. Akemi pede insistentemente que Takahashi tire uma foto dela, mais uma chave de leitura que vai se repetir no final da trama (figura 30).

Figura 30 - Os três protagonistas: Takahashi, fotógrafo, a professora Miyuki e Akemi, aluna e amiga do casal.



Fonte: Longa-metragem *Corações Sujos* (2011) - Mixer Filmes e Globo Filmes.

Com exceção dos brasileiros que fazem os papéis de polícia, os atores foram japoneses contratados no Japão para fazer parte do elenco, a grande maioria não falava português. Com a ajuda da tradutora em cena, Nilva Kurotsu (1952-2023), foram três semanas de ensaios, para que eles pudessem conhecer o conceito do filme, o arco dos personagens e o ponto de vista conceitual: “[...] foram ensaios físicos difíceis, mas que funcionaram tão bem, que quando as gravações começaram o entrosamento foi fácil e rápido” (Amorim, 2011). O que justifica outra preocupação com a verossimilhança e converge com as dimensões estético-expressiva, pragmática e ético-deontológica do jornalismo. Ao invés de buscar apenas ascendentes japoneses distantes da terra natal dos antepassados, ou brasileiros não familiarizados com a cultura nipônica, o diretor contratou atores japoneses experientes para compor o elenco, mesmo com toda a dificuldade de comunicação imposta pela língua.

A vida aparentemente pacata na colônia começa a passar por turbulências, quando o coronel japonês Noboru Watanabe decide fazer uma reunião no quintal da casa do ancião Matsuda-san, ao redor da mesa apenas os homens, as mulheres servem a comida e as bebidas, as crianças estão ao entorno como figurantes. O motivo da reunião é a notícia de rendição do Japão, ao final da Segunda Guerra Mundial, um manifesto escrito em japonês é distribuído aos homens, enquanto que a autoridade máxima adverte sobre o que ele chama de inverdades.

Outra divergência: não é o vizinho que sai para avacalhar os japoneses que avista o hasteamento da bandeira, são os próprios policiais que estão num mercadinho, bebendo, papeando e fumando, que veem a bandeira subindo num mastro de madeira (figura 31). A equipe vai até o local e acaba com a festa. Sem nenhum respeito, cabo Garcia já chega perguntando: “[...] *que palhaçada é essa seus bodes, não sabe que é proibido fazer ajuntamento de japonês, não?*”. Derruba a bandeira do mastro e limpa sua bota com a mesma, amassa e joga a bandeira. Ao cair no chão, o ancião que havia tentado impedir que a polícia pegasse a bandeira, se prostra para salvar o símbolo. Merece aqui uma atenção especial, quadro a quadro. A profanação da bandeira em si, na obra imagética, é o estopim do *thriller*.

Figura 31 - Cabo Garcia limpa a bota com a bandeira, uma profanação ao símbolo sagrado japonês.



Fonte: Longa-metragem *Corações Sujos* (2011) - Mixer Filmes e Globo Filmes.

Para apresentar a atuação do protagonista, o fotógrafo Takahashi, casado com a bela e dedicada professora Miyuki, cabe recorrer aos conceitos de Joseph Campbell (1948) sobre a jornada do herói formada por passos que são percorridos pelo protagonista e que transformam o personagem comum, num herói mitológico, extraordinário (Campbell, 1948). Na obra imagética, a profanação da bandeira é o pontapé de convencimento emocional e a preparação do herói para a seita *Shindo Renmei*, herói apenas para a seita, para o restante da comunidade o fotógrafo assume o papel de vilão, inimigo e carrasco dos que pensam diferente do grupo. Takahashi percorre todos os passos da jornada do herói de Campbell (1948). Ele é apresentado logo no início como um homem comum, fiel à esposa e à cultura japonesa. Quando diz para a pequena Akemi, que é japonês e por isso só fala a língua materna, se mostra determinado, ao mesmo tempo em que é carinhoso com a criança e com a esposa. Ao chegar em casa no final do dia, Takahashi encontra a esposa dormindo sobre a mesa da cozinha, rodeada de provas e

cadernos recém-corrigidos pela professora dedicada. O herói pega a “princesa” no colo e a conduz para a cama, onde acontece a primeira noite de amor retratada no filme. É nesta mesma madrugada que o conto de fadas começa a desmoronar quando Takahashi é convocado para uma importante missão, o chamado à aventura.

O coronel do exército imperial japonês, Noboru Watanabe, acompanhado do ancião Matsuda-san, vai pessoalmente à casa de Takahashi relatar o ocorrido, sendo a vítima o fiador de toda a história. O persuasivo coronel conhece bem os argumentos que precisa utilizar e finaliza dizendo: “Diante do ultraje, só há um caminho. Contamos com você”. O herói encurralado, olha para a esposa, e acena com a cabeça consentindo com o chamado. Enquanto se prepara para a missão com a ajuda da esposa, confessa que está com medo, mas tem certeza de que é um dever sagrado cumprir a missão. O grupo de oito homens, liderado pelo coronel Watanabe, tentou invadir a delegacia de polícia para capturar e matar Cabo Garcia. A dramatização de oito homens comuns atravessando a pé as ruas de terra, armados com facões e foices no meio da noite, remete às cenas de faroeste. As pessoas em frente às casas observavam, umas assustadas, outras sem entender o que estava acontecendo. Na obra verbal, “[...] a imagem assombrosa dos sete japoneses atravessando a cidade sob a penumbra das copas das mangueiras que enchiam as ruas provocou calafrios nos brasileiros que espiavam de longe, escondidos” (Morais, 2004, p. 17). A única divergência é a quantidade, na obra imagética o coronel Watanabe, fundador da seita, vai à frente do grupo. No livro-reportagem ele fica sempre na retaguarda. Durante os interrogatórios o idealizador da *Shindo Renmei* encontra outro inimigo, o intérprete aliado da polícia.

A profanação dos símbolos da pátria, bandeira e a foto do imperador chamada de *fumie* é uma espécie de tortura que fere a alma do japonês patriota fiel às ideologias do império. “Para a maioria dos japoneses, o *fumie* era mais humilhante e doloroso do que as torturas físicas” (Morais, 2004, p. 174), o que ajuda a explicar tamanho sofrimento e humilhação sofrido pelo ancião e demais patriotas que presenciaram a profanação. O *fumie* foi uma técnica usada pela polícia, para descobrir se o preso pertencia a *Shindo Renmei* ou não. Com a ajuda de um intérprete informante, a polícia brasileira soube que o *fumie* era uma prática de tortura originária da época dos samurais, as autoridades colocavam no chão uma bandeira ou a foto do imperador e pedia para o japonês pisar ou cuspir. “Se ele recusar é porque é da *Shindo*” (Morais, 2004, p. 174), revelou em segredo um dos tradutores. Embora, em nenhum momento o livro-reportagem tenha descrito qualquer demonstração de compaixão, o roteiro buscou, dentro da liberdade criativa, mostrar de outra forma a importância de um símbolo como a bandeira de uma nação, quando o subdelegado (que não recebe nome fictício) numa batida à escola clandestina, que

ensina japonês às crianças, captura a bandeira (figura 32) e depois respeitosamente entrega à professora Miyuki enquanto o material apreendido, livros e cadernos, são incinerados em frente aos alunos.

Figura 32 - O subdelegado demonstra respeito à bandeira japonesa



Fonte: Longa-metragem *Corações Sujos* (2011) - Mixer Filmes e Globo Filmes.

Voltando a jornada, ao cumprir a primeira prova com eficiência, além de compor o grupo de justiceiros, Takahashi foi o porta-voz dos samurais que foram à delegacia com o objetivo de decapitar o militar brasileiro que agrediu o ancião e desonrou a bandeira japonesa. Logo após a liberação da cadeia, Takahashi, pronto para seguir provando a lealdade, recebe do coronel a missão de matar o traidor, o contador e intérprete que contribuiu com a polícia (figura 33). Takahashi, pede para que a missão seja dada a uma pessoa mais capacitada “*tarefa não deveria ser dada a uma pessoa mais nobre do que eu? Sou um homem comum. Não tenho a sua sabedoria.*” E novamente é persuadido, “*Você é um bom japonês. Aoki (tradutor) é o traidor muito pior. É um dever sagrado. É uma honra. Takahashi você é um homem destinado*”, convence o mentor que o presenteia com importantes instrumentos que o capacitam, a espada e a bandeira japonesa. Takahashi sabe que este é um caminho sem volta, que precisa fazer um auto-sacrifício, priorizando a necessidade do grupo fiel ao imperador.

Figura 33 - A jornada do herói (Campbell, 1948).



Fonte: Longa-metragem *Corações Sujos* (2011) - Mixer Filmes e Globo Filmes.

O mentor sábio da história é também o vilão que utiliza da boa-fé dos japoneses fiéis aos preceitos culturais e religiosos para tirar proveito da situação. O mesmo Matsuda-san, agredido e desonrado, foi persuadido pelo mentor a vender o sítio e voltar para o Japão. O ancião foi iludido com a falsa promessa de um navio imperial que estaria chegando ao Brasil para buscar os japoneses. E que ele deveria trocar o dinheiro por ienes para levar de volta ao país de origem. Assim como Matsuda, outras famílias foram iludidas, venderam as terras e seguiram para o porto de Santos. A obra fílmica marcada pela cor magenta e por enquadramentos fechados para valorizar a dramatização utiliza poucos e pontuais planos gerais, que mostram o cenário mais amplo. Um deles é o enquadramento que mostra a partida da família Matsuda em contraponto ao diretor da cooperativa que permanece. Nesta cena a família está à pé sobre os trilhos, em cima de uma pequena ponte, seguindo para a estação. Embaixo, na rua de terra, à pé está o diretor da cooperativa acompanhado pela esposa (figura 34). Neste momento a decisão de Matsuda passa a mensagem de ser a mais acertada, ele é superior na decisão e está conduzindo a família para o caminho certo. Enquanto que embaixo, de forma inferior está Sasaki-san, inferior que está conduzindo a família para um caminho tortuoso e sem futura, afinal Matsuda é patriota, vendeu as terras e está levando ienes para a terra natal, enquanto Sasaki, embora mais esclarecido acredita na rendição do Japão, é um coração sujo. E ao tentar dizer a verdade e alertar os concidadãos, com ajuda e autorização da polícia local, o presidente da cooperativa sabia que estava condenado à morte.

Figura 34 - Famílias vendem as propriedades sonhando com o retorno ao Japão



Fonte: Longa-metragem *Corações Sujos* (2011) - Mixer Filmes e Globo Filmes.

A esposa de Takahashi, além de narradora, levemente procura atuar como a guardiã do limite. Na primeira morte, Miyuki vai até a casa da vítima para limpar o sangue derramado, mesmo desaprovando a ação do marido, ela não o refreia diretamente. Não apresenta obstáculos para a missão do herói. O livro-reportagem deixa claro que as mulheres não tinham participação nem política e nem mesmo nas decisões do marido. Entre as cinco mil pessoas indiciadas, dois mil japoneses presos acusados de envolvimento com a *Shindo Renmei* e “[...] os nomes das mulheres envolvidas podiam ser contados nos dedos de uma das mãos” (Moraes, 2004, p. 173).

O limite da tolerância chega ao fim, quando num gesto desesperado a pequena Akemi leva para a professora o pequeno bilhete entregue pessoalmente pelo coronel Watanabe à sua mãe, uma espécie de sentença de morte ao presidente da cooperativa agrícola (figura 35). Bilhete e ação verossimilhantes ao livro-reportagem quando narra a morte do também presidente da cooperativa agrícola.

Figura 35 - Akemi entrega à professora o bilhete deixado pelo coronel Watanabe



Fonte: Longa-metragem *Corações Sujos* (2011) - Mixer Filmes e Globo Filmes.

No livro-reportagem, Ikuta Mizobe, diretor da cooperativa agrícola de Bastos, no interior de São Paulo, foi a primeira vítima da *Shindo Renmei*, em março de 1946. Depois de acompanhar no rádio, na manhã de 15 de agosto de 1945, junto com um amigo médico, a informação do fim da Segunda Guerra Mundial, Mizobe se sentia na obrigação de “[...] transmitir a notícia no mesmo dia aos empregados da Cooperativa. Ele sabia que estava mexendo em uma casa de marimbondos, mas manteve-se impassível mesmo depois que

começou a receber ameaças” (Morais, 2004, p. 136). Uma das ameaças foi recebida pela esposa Ikuta Mizobe, um homem com aparência de lavrador, apareceu na porta e leu algumas frases cheias de simbolismos da língua japonesa. À noite, o soldado da seita, Saturo Yamamoto, ficou à espreita aguardando o momento propício para agir, e com um tiro certeiro matou o diretor. No livro-reportagem o súdito da seita, em princípio também negou a missão, propondo ao mentor “[...] contínuo no movimento contra a plantação de hortelã e criação do bicho-da-seda, mas não desejo matar ninguém” (Morais, 2004, p. 141). Saturo Yamamoto deixou de plantar algodão e passou a cultivar verduras depois de receber o manifesto alertando a comunidade que algumas atividades produtivas beneficiavam os inimigos do Japão. Além disso, Yamamoto foi convencido pelo dirigente da seita em Tupã a deixar a chácara para dedicar-se apenas à organização e ingressou na Cooperativa de Bastos como infiltrado (Morais, 2004, p. 139-140).

Na obra imagética, o portador do bilhete é o próprio coronel Noboru Watanabe. A cena começa numa inocente brincadeira no quintal, onde mãe e filha tentam se divertir para matar o tempo, já que as escolas estavam fechadas, as crianças não tinham muito o que fazer porque cada família permanecia recolhida em seu próprio núcleo por determinação da lei brasileira e por medo dos súditos. A brincadeira é interrompida por um som estranho, uma reza diferente que vem de dentro da casa, junto com a reza o som diegético de suspense, mãe e filha correm ao mesmo tempo e em segundos as duas olham assustadas. O *close* no rosto do coronel com os olhos fechados, aparentemente ajoelhado em frente ao altar xintoísta causa arrepios, até que numa reação impulsiva, Naomi esposa de Sasaki, dá um tapa na cara do coronel, caído ainda recebe mais tapas, plano e contraplano mostram a surra e a menina assustada presenciando a cena (figura 36). Até que o coronel se levanta, entrega o bilhete com visível raiva dá às costas e sai. A surra no velho é um pequeno enxerto cômico presente em trechos curtos e pontuais do filme, que ajudam a tirar a tensão do *thriller*.

Figura 36 - Coronel Watanabe vai pessoalmente entregar a sentença de morte do presidente da cooperativa agrícola.



Fonte: Longa-metragem *Corações Sujos* (2011) - Mixer Filmes e Globo Filmes.

Amedrontada a pequena Akemi leva o bilhete para a professora, sem diálogo a trilha de suspense retoma aos poucos junto com o som ambiente, primeiro da placa instalada no portão da casa do presidente da cooperativa, temerosas professora e aluna se abraçam, o corte seco da cena mostra o fotógrafo em casa com o manifesto da seita em mãos com a próxima missão, o suspense aumenta junto com a trilha do violino frenético, as imagens que se intercalam acelerando as ações. Pistoleiros espalhados pela cidade executam os planos de matar os “derrotistas”, o proprietário do bolicho é atingido por vários tiros, outro japonês é morto à tiros e tem a casa incendiada, enquanto Miyuki pressentindo o que está acontecendo na colônia rasga em pedaços o manifesto em estava em cima da mesa, mais um morador é morto, apenas os homens são executados as mulheres são poupadas, a trilha acelera ainda mais a ação até ficar quase sufocante. Depois de quatro minutos intensos e sem diálogos, o som do violino desaparece, uma trilha mais baixa deixa realçar o som ambiente do papel que continua sendo rasgado com fúria pela professora. O corte seco acontece, a tela quase completamente negra, uma nova trilha de suspense desta vez com sensação de um vento sombrio, passos no meio da noite, enquanto um vulto é levemente revelado, o diálogo retoma, mas sem apresentar os personagens que estão falando, a frase apenas dá indicações de um dos personagens: “*Nem sombra do navio*”, a imagem escura continua no vulto de uma pessoa caminhando com uma catana na mão, a outra pessoa pergunta: “*Não havia navio nenhum?*”, a resposta: “*vergonha, somente vergonha*”. O justiceiro misterioso com a catana na mão chega ao destino, num dos poucos planos gerais, enquadrando o membro da seita de costas e no fundo do galpão o presidente da cooperativa conversando com uma pessoa. O *close* detalha a decepção do

presidente que diz: “*não é vergonha alguma pedir ajuda*”, no contraplano e também em *close* Matsuda, de volta à colônia, justifica o pedido: “*não é por mim, é pelas minhas filhas. Não sobrou nada*”. Corte seco para outro *close*, pela fresta da porta Takahashi observa os homens conversando, mas a cena não deixa claro se Takahashi está ouvindo ou apenas observando os dois. O certo é que ele está na espera para executar o plano, que começa a ser colocado em prática assim que Matsuda deixa o lugar.

O confronto aos moldes das cenas de faroeste em que os inimigos estão frente a frente e a câmera passeia de um opositor ao outro, num movimento de ida e volta, intercalando os enquadramentos entre *close* e plano americano dos personagens. O duelo se estabelece (figura 37), Sasaki diz que não vai se matar e não vai deixar que o inimigo o mate porque está disposto a lutar.

Figura 37 - Duelo entre bandido e mocinho, Takahashi tem uma missão a cumprir: matar o coração sujo, presidente da cooperativa agrícola



Fonte: Longa-metragem *Corações Sujos* (2011) - Mixer Filmes e Globo Filmes.

Aqui se institui o clímax da narrativa fílmica, com uma hora e dez minutos de produção, a batalha começa, Takahashi desembainha a espada, Sasaki vira a mesa em cima do opositor, pega um taco de beisebol e o confronto físico se estabelece. A trilha ao som de tambores e os que são emitidos durante a luta aceleram a ação, até que a trilha muda a narrativa fílmica fica mais lenta, os dois caem num tanque de algodão. Sasaki ferido se levanta, tenta sair do local e cai agonizando sobre uma montanha de flocos de algodão, depois do golpe final, o carrasco deixa o local sorrateiramente na escuridão, com a câmera do alto, a imagem simbólica da bandeira do Japão se forma com o sangue do presidente caído em cima do algodão (figura 38).

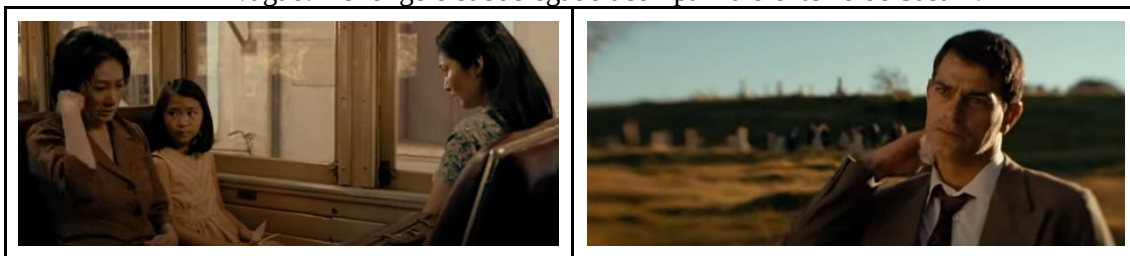
Figura 38 - Imagem simbólica da bandeira do Japão se forma com a morte.



Fonte: Longa-metragem *Corações Sujos* (2011) - Mixer Filmes e Globo Filmes.

Takahashi se esconde num dos armazéns de algodão, de uma propriedade rural, o coronel Watanabe aparece com suprimentos, recolhe a espada e tem um rápido diálogo com o “herói” com cara de decepcionado. Ao sair do local, o filme segue com a opção de uma narrativa apenas de imagens e sons. Seis minutos preenchidos por quarenta e cinco cenas, um minuto dedicado ao drama da professora Miyuki, que ouve um zumbido no ouvido, pega a cesta com grãos de milho e com olhar de psicopata parte com um facão para cima das galinhas, a cena interna começa durante o dia, a externa está à noite, que pode ser uma falha de continuísmo ou a alusão ao obscurantismo que tomou conta da amável professora. No quintal, os enquadramentos das galinhas correndo fazem referência clara à tradicional fuga da galinha na obra *Cidade de Deus* (2002), mas com sentidos diferentes. Miyuki e Takahashi eram um casal sem filhos, a ligação afetiva suplementar ao casamento era a criação. A morte dos animais pode simbolizar o fim da relação de responsabilidade pelos seres vivos da casa e também a destruição e mortes na colônia. Depois desta ação, Miyuki, Akemi e Naomi saem da cidade, a imagem rápida e de longe do subdelegado acompanhando o enterro do presidente da cooperativa remete ao salvo conduto dado indiretamente para que elas deixem a cidade, depois de tanta dor (figura 39).

Figura 39 - A viúva Naomi, a filha Akemi e a professora Miyuki deixam a cidade imagética no mesmo vagão. De longe o subdelegado acompanha o enterro de Sasaki.



Fonte: Longa-metragem *Corações Sujos* (2011) - Mixer Filmes e Globo Filmes.

Takahashi, o “herói” da seita, só percebe que estava sendo usado para satisfazer os desejos manipuladores e macabros de Watanabe, quando recebe a missão de falsificar fotos da

rendição do imperador utilizando legendas fraudulentas. No laboratório, a cor magenta da obra imagética se volta para o vermelho, por dois motivos, um técnico e outro de significado diegético. No laboratório de revelação fotográfica a ausência de luz é primordial, a luz fraca e vermelha é usada para fazer as cópias fotográficas do filme revelado, em relação ao motivo diegético, a cor vermelha pode ser traduzida pela simbologia do derramamento de sangue causado na colônia, consequência das inverdades espalhadas pelo mentor, com a ajuda dos seguidores da *Shindo Renmei*.

Ao fazer cópias das fotos fraudadas e reler as legendas, o movimento da câmera acompanha a direcionalidade da escrita e leitura oriental, da direita para a esquerda, feita por Takahashi. Ao pendurá-las para secar, o fotógrafo olha para a foto da pequena Akemi que já estava no varal fotográfico, foto tirada no início da obra imagética. Aqui o diretor deixa implícito duas pistas de leitura do filme, uma a de que ele está se aproximando do fim, por conta do breve retorno ao início da narração fílmica, e porque o protagonista se dá conta dos erros cometidos e precisa tomar uma nova decisão. Com a mentira desmascarada só restava tirar a limpo a história.

Com o recurso do corte seco e do tempo diegético, Takahashi, coronel Watanabe e o homem de terno escuro, identificado apenas como Yamada-san, estão na estação de trem. Yamada leva na bagagem os negativos adulterados para fraudar publicações da revista americana *Life* e para abastecer a revista da seita (figura 40), material, no tempo do cinema, encomendado horas antes. Estas são informações que convergem com o livro-reportagem que apresenta a reprodução das falsificações. Nas apreensões feitas no estado de São Paulo, a polícia encontrou

[...] dezenas de edições da revista *Life* fraudadas em gráficas clandestinas. As falsificações mais frequentes se resumiam à substituição, em caracteres japoneses, das legendas das fotografias [figura 41]. Depois do retoque, a página era fotografada, reimpressa e encartada de novo no corpo da revista (Morais, 2004, p. 183, inserção da autora).

No filme, o estúdio do fotógrafo foi usado para a adulteração das fotos, já a impressão e reencadernação foram feitas em outros locais.

Figura 40 - Yamada-san e coronel Watanabe pedem a adulteração das fotos.



Fonte: Longa-metragem *Corações Sujos* (2011) - Mixer Filmes e Globo Filmes.

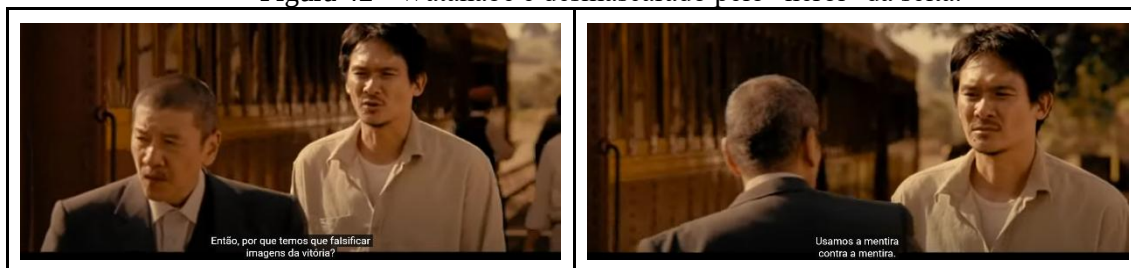
Figura 41 - A adulteração das fotos com inclusão de legendas falsas.



Fonte: Longa-metragem *Corações Sujos* (2011) - Mixer Filmes e Globo Filmes.

Antes de executar a missão de adulterar as legendas das fotografias, Takahashi acreditava na vitória do Japão e que o propósito de limpeza era legítimo, até que o próprio Watanabe se revelasse e fosse desmascarado. Ao ser questionado se o Japão ganhou ou não a guerra, e por que era preciso falsificar as imagens da vitória (figura 42), Watanabe percebe que perdeu um soldado, quando responde: “usamos a mentira, contra a mentira”. Historicamente, o fotojornalismo nasce na cobertura de conflitos bélicos no século XIX (Sousa, 1998), quando a documentação imagética já recebia reconhecimento e o público consumia as publicações ilustradas. Desde a Guerra Civil estadunidense (1861-1865), “a fotografia passa a ser vista como uma força *actuante* e capaz de persuadir devido ao seu “realismo”, à *verossimilitude*” (Sousa, 1998). O pesquisador português, Jorge Pedro Sousa (1998) explica que, apesar da força que adquiriu, o fotojornalismo foi usado durante a Segunda Guerra Mundial como instrumento de manipulação, desinformação, propaganda e de contra-informação, como foi possível observar nas reproduções presentes no livro-reportagem e na obra fílmica.

Figura 42 - Watanabe é desmascarado pelo “herói” da seita.



Fonte: Longa-metragem *Corações Sujos* (2011) - Mixer Filmes e Globo Filmes.

O caminho de volta, o desfecho circular, revisitando o ponto de partida do “herói” protagonista, acontece de forma significativa quando ele reencontra a amiga Akemi crescida. Ela procura o estúdio fotográfico para tirar foto para o passaporte, Takahashi envelhecido, cabelos brancos, fumando e ainda com a aliança de casado no dedo, responde a cliente em português, nenhum deles se reconhece de imediato. De forma automática, sem pensar, Takahashi pede em japonês para a moça dar um passo para a direita, para melhor enquadramento da foto, assim como no início da obra imagética. A moça responde em japonês e o fotógrafo reage surpreso dizendo “*você fala japonês. Os jovens de hoje não falam mais.*” Enquanto está ajustando a câmera, Akemi olha para o mural de fotos antigas e se depara com a própria foto de quando era criança, tirada no início da obra imagética, também a pedido da menina. Amedrontada Akemi chama o fotógrafo pelo nome, pega a bolsa e sai rapidamente, Takahashi segue a moça, a chama pelo nome e pergunta sobre a esposa Miyuki. Akemi pensa um pouco e responde com uma inverdade: “*ela casou e voltou para o Japão*” (figura 43).

Figura 43 - Akemi procura estúdio fotográfico e reencontra Takahashi, anos depois



Fonte: Longa-metragem *Corações Sujos* (2011) - Mixer Filmes e Globo Filmes.

A cena corta para a imagem de um caderno sendo escrito pelas mesmas mãos que

iniciaram a história imagética. Miyuki de sobrancelhas e cabelos brancos termina o que fica subentendido ser o livro com a história da guerra que viu, viveu e que por causa dela perdeu o grande amor. Com um lápis mais grosso finaliza a obra com o nome: Corações Sujos. É então que o diretor revela onde está Miyuki, numa cafeteria em frente ao estúdio fotográfico, neste momento novamente o efeito fotográfico de *bokeh* é usado, a imagem refletida na vidraça é realçada quando um ônibus cinza passa entre os estabelecimentos (figura 44). Takahashi fecha a loja e como se estivesse sentindo a presença da esposa olha em direção ao café. As duas imagens ocupam a mesma cena, mas o foco deixa de ser Miyuki e passa para Takahashi, o “herói” que teve como castigo passar o resto da vida vivendo sozinho, lembrando dos erros e sofrendo pela ausência da esposa amada. Os três personagens centrais que iniciaram a trama finalizam, mas desta vez, cada qual seguindo destinos diferentes e separados.

Figura 44 - O contorno circular, Takahashi no estúdio fotográfico é contratado para tirar foto de Akemi crescida, e quem iniciou e agora termina a narração é a professora Miyuki.



Fonte: Longa-metragem *Corações Sujos* (2011) - Mixer Filmes e Globo Filmes.

Quando no filme *Corações Sujos* (2011) ocorre a opção por matar o coronel Noboru Watanabe, responsável pela criação, divulgação, funcionamento, recrutamento e convencimento dos membros da seita, o filme criou uma representação própria da história, chamada de “história simbólica” (Rosenstone, 2015) querendo dizer que, assim como a seita começou com ele, assim terminou. No livro-reportagem, o coronel Junji Kikawa ficou preso por dez anos e, em 1956, foi anistiado junto com outras dezenas de pessoas condenadas. Para

Rosenstone (2015), foi o historiador D.J. Wenden quem sugeriu pela primeira vez que “os filmes podem ter uma maneira específica de contar o passado, que a própria natureza da mídia e seus práticas ditadas pela necessidade criam um tipo especial de história que difere do que normalmente esperamos encontrar na página impressa” (Wenden, 1981, *apud* Rosenstone, 2015. p. 42). Wenden analisou como a obra *O Encouraçado Potemkin* (1925), de Sergei Eisenstein, embora com conteúdo ficcionalizado, conseguia lançar luz num acontecimento histórico. Rosenstone (2015, p. 43) vai além e utiliza o argumento de Pierre Sorlin (1980) para dizer que os filmes não devem ser julgados em relação ao nosso conhecimento ou às nossas interpretações atuais de um tópico, mas sim em relação ao entendimento histórico da época em que foram realizados.

10 MARCAS SIMBÓLICAS DA NÃO-FICÇÃO NA TRANSPOSIÇÃO DE *CORAÇÕES SUJOS* (2000)

Este capítulo apresenta a análise das marcas e resíduos simbólicos constitutivos do jornalismo na adaptação de *Corações Sujos* com foco no livro-reportagem para o cinema de ficção e ao final um quadro-síntese, contendo os principais pontos de convergência e divergência da narrativa histórica. A trama construída por Fernando Morais (2000) em *Corações Sujos* possui como fio condutor a violência vivenciada na colônia nipônica no interior de São Paulo após a rendição do Japão ao fim da Segunda Guerra Mundial. O estopim das ações é trazido à tona logo na cena inicial da obra: ao mesmo tempo em que era retransmitido pelo rádio no Brasil, no dia 01 de janeiro de 1946, o pronunciamento oficial do imperador Hiroito ao ler a “*Declaração da Condição Humana*” – ou seja, a renúncia pública da divindade, imposição feita pelos vencedores da guerra –, na colônia japonesa nos arredores de Tupã os imigrantes realizavam uma festa comemorando o início do Ano-Novo, a era *Showa*, o reinado de Hiroito. Um anônimo chacareiro brasileiro morador do mesmo bairro rural, que nutria desavenças com os japoneses, resolve sair no meio da noite para insultar os imigrantes, quando constata que além da festa estava hasteada uma bandeira japonesa no quintal do anfitrião, o agricultor Shigueo Koketsu, ato considerado crime contra a Segurança Nacional. A denúncia chega ao cabo Edmundo Vieira Sá, comandante da Força Pública paulista em Tupã, conhecido pela truculência com que tratava os japoneses. Este primeiro conflito narrado pelo livro-reportagem desencadeia uma série de outros acontecimentos envolvendo os moradores da colônia e a seita *Shindo Renmei*.

Em termos de enredo, os primeiros personagens que aparecem no capítulo de abertura do livro-reportagem não ocupam posição de protagonismo na sequência da narração, mas desempenham um papel fundamental na singularidade da trama como responsáveis pela introdução das ocorrências. O anônimo brasileiro responsável pela denúncia inicial, por exemplo, não aparece mais na história, mas constitui o ponto de ignição utilizado pela narração jornalística como forma de desencadear a reconstituição das ocorrências. Para efeitos ilustrativos, podem ser destacados os elementos discursivos empregados por Fernando Morais na introdução de sua “narrativa de reconstituição” (Charaudeau, 2006):

No Brasil eram nove horas da noite quando a voz foi captada por um pequeno rádio Vestingal – como eram chamados os aparelhos da marca *Westinghouse* – na casa de um anônimo chacareiro brasileiro do bairro Coim, nos arredores da cidade de Tupã, a 550 quilômetros de São Paulo. O Coim era uma das

centenas de colônias em que, desde o começo do século, haviam se instalado os imigrantes japoneses. Retransmitida para os brasileiros pelas ondas curtas da Rádio Record, a Fala do Trono foi traduzida para o português quase simultaneamente. Ao final da irradiação, o lavrador sentiu-se seguro para ir à forra contra os japoneses do bairro, com os quais vivia às turras. Ele não precisou dar mais que cem passos para chegar à cerca do vizinho Shigueo Koketsu. Como quase todos os patrícios residentes no Coim, Koketsu morava em uma casa pobre, pouco mais que um casebre de madeira, coberto por folhas de zinco (Moraes, 2000, p. 10).

A marcação precisa de tempo verificada no excerto – “no Brasil eram nove horas da noite quando a voz foi capturada” – e a descrição detalhada de espaço – “não precisou dar mais que cem passos para chegar à cerca do vizinho”; “a 550 quilômetros de São Paulo”; e “morava em uma casa pobre, pouco mais que um casebre de madeira, coberto por folhas de zinco” – atestam o esforço narrativo na atribuição de efeitos de verdade. Em outros termos, trata-se de um ponto de contato entre as dimensões pragmática e estético-expressiva da narração jornalística.

Complementarmente, de acordo com Charaudeau (2006, p. 159), é esperado do narrador da instância jornalística que “[...] empreenda um trabalho de montagem, de roteirização, numa posição semelhante à do narrador de uma narrativa de ficção [...], contudo, uma vez mais, é pressionado pelo dever de credibilidade que o obriga a ‘colar’ no acontecimento bruto” – ou seja, constitui-se um registro de autoridade do enunciador a partir de sua dimensão ético-deontológica. Nesse sentido, segundo o linguista francês, uma narrativa jornalística de reconstituição possui via de regra quatro etapas: 1) a introdução de uma abertura mais ou menos dramatizante; 2) a tentativa de reconstituição dos fatos segundo um princípio de coerência que corresponda a uma lógica de encadeamento mais próxima da cronologia; 3) o desenvolvimento de um comentário explicativo para tentar explicitar, como na narrativa simultânea, o porquê e o como dos fatos; e 4) o fechamento da narrativa, não raro redramatizando o acontecimento, sugerindo um novo encadeamento dos fatos (Charaudeau, 2006, p. 159-160) – passos que são aplicados com desenvoltura ao longo da construção narrativa de Fernando Moraes (2000).

Outra característica explorada com êxito pelo autor de *Corações Sujos* é a autenticação de verossimilhança das ocorrências trazidas às cenas reconstruídas narrativamente. Não por acaso, para além do capital simbólico (Bourdieu, 1997a, 1997b) que incorpora ao longo de sua trajetória jornalística, Fernando Moraes (2000) não se furta durante a edificação dos capítulos do livro de um robusto conjunto de elementos autenticadores de veracidade. Ao fim da narrativa, por exemplo, são elencados nominalmente os 88 personagens entrevistados, além dos 50 arquivos consultados, o que envolve comarcas, delegacias de polícia, museus, bibliotecas e

dezenas de acervos pessoais. São ainda listados 28 periódicos jornalísticos cujos acervos serviram como fontes para a pesquisa jornalística e um compêndio de referências bibliográficas consultadas para embasar o relato.

A iconografia desempenha um papel peculiar neste âmbito. Ao lado da descrição detalhada de reconstituição das cenas posta em prática ao largo de toda construção narrativa do livro, as imagens representam outro mecanismo importante de demarcação de veracidade – a começar pela capa (figura 45), que apresenta uma fotografia pertencente ao Arquivo da Delegacia de Tupã dos sete japoneses que tentaram degolar o cabo brasileiro Edmundo Vieira Sá. A foto dos sete samurais foi realizada pelo fotógrafo Masashigue Onishi, assim que o grupo foi liberado da prisão, com as mesmas roupas usadas na ação e nos 25 dias de detenção. Enquanto uma multidão de japoneses aguardava os “heróis” num galpão de festas, “Onishi achou que tinha que registrar aquele momento histórico” (Morais, 2004, p. 23).

Figura 45 - Capa do livro *Corações Sujos* e frame do longa-metragem homônimo



Fonte: Moraes (2000) e longa-metragem *Corações Sujos* – Downtown Filmes (2011)

Cópias da fotografia passaram a ser vendidas na colônia como símbolo de orgulho dos patriotas. O próprio registro fotográfico original pautou as características dos personagens na reconstrução ficcional da obra cinematográfica homônima. O livro-reportagem apresenta dezenas de outros registros, recortes de jornais e documentos policiais, alguns foram pontualmente e minuciosamente reproduzidos na obra imagética, valorizando a pesquisa jornalística apresentada na obra verbal. O mesmo fotógrafo, Masashigue Onishi, em depoimento à polícia confessou a fraude nas fotografias de rendição do Japão que foram utilizadas na reencadernação da revista americana *Life*. Durante o interrogatório Onishi disse:

Que, para provar aos patrícios a falsa notícia da derrota japonesa, reproduziu muitas fotografias publicadas pela revista americana *Life*, da cerimônia da rendição incondicional dos americanos aos generais japoneses, representantes do imperador que, na opinião do declarante, é um Deus e em obediência a

quem mataria quem quer que fosse (Morais, 2004, p. 269-270).

Na obra imagética as fraudes e manipulações das imagens são convergentes ao livro-reportagem, as obras só divergem em relação ao desfecho, enquanto o fotógrafo Onishi, mesmo preso, se mantém firme ao propósito da seita *Shindo Renmei*, em honra à fidelidade ao imperador. Na obra fílmica (figura 46), é justamente a partir desta falsificação grosseira das fotos e legendas que o fotógrafo Takahashi se dá conta de que foi usado e enganado pelo mentor que persuadiu o imigrante a partir do saber-fazer do bom soldado, também chamado de *tokkotai*.

Figura 46 - Fotos jornalísticas republicadas no livro-reportagem e *frames* do filme *Corações Sujos* contendo as fotos adulteradas.



Fonte: livro-reportagem Moraes (2000) e *frames* do filme *Corações Sujos*, Downtown Filmes (2011)

A partir da constatação do uso da fotografia no processo de desinformação, se faz oportuna a discussão sobre a dimensão ética-deontológica do fotojornalismo. Sousa (2002) explica que “[...] a fotografia jornalística mostra, revela, expõe, denuncia e opina. Dá

informação e ajuda a credibilizar a informação textual” (Sousa, 2002, p. 5). A definição ajuda a entender porque os membros da seita *Shindo Renmei* precisaram manipular as fotografias adulterando as legendas, para transmitir o *efeito de verdade* da notícia. Para gerar sentido, a linguagem fotojornalística precisa de um texto que a ancore, o texto é um elemento imprescindível da mensagem fotojornalística. São consideradas fotografias jornalísticas aquelas que possuem “valor-notícia” e que são usadas para transmitir informações em conjunto com o texto e que usa como suporte de difusão a imprensa, por isso “[...] a finalidade primeira do fotojornalismo é informar” (Sousa, 2002, p. 8). O autor ressalta que, “[...] embora fotografia e texto não sejam estruturas homogêneas, não existe fotojornalismo sem texto” (Sousa, 2002, p. 76). O fotojornalista procura condensar a essência do acontecimento e seu significado, excluindo elementos que possam distrair a atenção, realçando a situação representada, é o “instante decisivo” definido por Henri-Cartier Bresson (1908-2004), em 1952. Em relação à contextualização do assunto com a composição fotográfica de uma guerra, por exemplo, “[...] se o texto não ancorar o seu significado, podem ser símbolos de qualquer guerra e não representações de um momento particular de uma guerra em particular” (Sousa, 2002, p. 9).

Houve uma preocupação com a representação temporal tanto do autor na edição do livro-reportagem, quanto do diretor de fotografia do filme, que se debruçaram sobre a paleta de cores. Tanto as páginas do livro quanto às fotografias reproduzidas receberam uma tonalidade sépia, uma referência ao recorte histórico da reportagem. Do ponto de vista da materialidade, as primeiras edições da obra foram impressas em papel *pólen bold*, que apresenta tonalidade amarelada, refletindo menos a luz e proporcionando – conjuntamente ao recurso das imagens sépia – uma experiência de leitura com referência de época (Cabrita, 2023), elemento simbólico também explorado na fotografia da adaptação fílmica (figura 47). Para Rosenstone (2015), os filmes históricos, mesmo quando sabe-se que são representações fictícias, afetam a maneira como observa-se o passado. “Na maioria dos casos, esse efeito é sutil, mas ainda assim é um efeito” (Rosenstone, 2015, p. 18).

Figura 47 - Do lado esquerdo, sede da *Shindo Renmei* em São Paulo, à direita casa imagética do fundador da seita coronal Watanabe e outras cenas da obra imagética, interno e externo com predominância para a cor sépia.



Fonte: livro-reportagem e frames do filme *Corações Sujos*, Mixer Filmes (2011)

Outra informação convergente presente nas duas obras está relacionada à identidade de quem arquitetou e solicitou as falsificações. O jornalista Tsuguo Kishimoto transitava pela seita, era “secretário do dr. Ademar de Barros para assuntos nipônicos” (Morais, 2004, p. 306), informante remunerado do serviço secreto do Dops e do exército. Embora tivesse uma extensa ficha policial contra ele, com denúncias de extorsão, falso testemunho, estelionato, o diretor das revistas *Dan* e *Rashimbam* e dos jornais *Notícias Japonesas* e *Membei Shimpô* “conseguia estar na crista dos acontecimentos da colônia” (Morais, 2004, p. 306). O personagem que se assemelha a Kishimoto na obra imagética é verossimilhante ao misterioso e sorrateiro Yamada-san. Apresentado discretamente, ele solicita as falsificações, não apresenta justificativas detalhadas e, de posse do material, embarca no trem e desaparece tão rapidamente quanto surgiu na história.

Inclusive no livro-reportagem o jornalista Tsuguo Kishimoto aparece no final do penúltimo capítulo sendo o articulador político do candidato a governador do estado de São

Paulo junto à seita *Shindo Renmei*, tanto que mandou emissários à Ilha Anchieta, onde estavam presos os chefes do grupo para pedir apoio político dos japoneses ao candidato. Porém, o envolvimento da seita com as questões políticas, as eleições tanto para a prefeitura quanto para o estado de São Paulo, não foram abordados na obra audiovisual. Assuntos caros no fazer jornalístico, neste ponto divergente, o livro-reportagem mostra que Ademar de Barros se aliou politicamente à seita *Shindo Renmei* em troca de votos. Tanto que ao ser eleito governador, mandou prender, sem acusações, dois inimigos da seita, o farmacêutico Izu Suzuki e o engenheiro Yutaka Abe, que tinham sofrido atentados, mas que tinham saído ilesos. Com os mandados de prisão, Ademar de Barros “[...] pagava à seita uma das muitas promessas de campanha que fizera aos *kachigumi*” (Moraes, 2004, p. 247).

De acordo com Charaudeau (2006, p. 156-157), todo relato de um acontecimento posta-se diante do problema da relação entre realismo e ficção. Conforme a argumentação do linguista francês, “[...] para satisfazer esse princípio de emoção, a instância midiática deve proceder a uma encenação sutil do discurso da informação” (Charaudeau, 2006, p.92) – procedimento potencializado na construção de narrativas jornalísticas complexas (Piccinin, 2012; Künsch, 2005; Medina, 2003)), como os livros-reportagem (Lima, 1995). A instância jornalística, foco deste estudo, todavia, possui questões particulares relacionadas “às restrições situacionais do contrato de informação. Essas restrições fazem com que a instância midiática não tenha a liberdade, como na ficção, de inventar uma história, o que a leva a ser credível” (Charaudeau, 2006, p. 93).

Em relação ao Cabo Edmundo Sá, apresentado no livro-reportagem, a obra fílmica buscou a liberdade criativa para construir o personagem. Já o Cabo Garcia (André Frateschi) não encontra consonância com as representações explicitadas na obra jornalística. No livro, o Cabo Edmundo Vieira Sá, protagonista do conflito inicial da trama jornalística, é descrito detalhadamente a partir de suas características físicas e psicológicas:

Eram nove e meia da noite quando o baiano Edmundo Vieira Sá, cabo da Força Pública paulista (atual Polícia Militar) e comandante do deslocamento de Tupã, chegou à casa de Koketsu acompanhado de meia dúzia de praças. Conhecido na colônia pela truculência com que tratava os japoneses, Edmundo já chegou dando voz de prisão a quem via pela frente. [...] O cabo reservou para si a honra de capturar o troféu da expedição: a bandeira japonesa. Arrancou-a com violência do mastro improvisado e, ao passar pelo quintal, em direção ao caminhão onde os presos eram embarcados, ouviu protestos de alguém que, em péssimo português, gritou: ‘Não toque na bandeira japonesa! A Hinomaru é sagrada, não pode ser desonrada!’. O policial militar voltou-se para ver de onde vinha a reclamação. Era o dono da casa. Diante de Edmundo, um mulato de quase um metro e oitenta de altura,

o franzino Koketsu parecia ainda menor. O cabo tirou da cintura o cassetete de madeira e aplicou no japonês um violento golpe em cada ombro. [...] ‘A bandeira é sagrada, é? Pois olha aqui o que eu faço com sua bandeira, seu bode fedorento: limpo a merda de vaca da minha bota’ (Morais, 2000, p. 11-12).

Embora a cena de truculência policial – o ato de pisar e limpar a bota com a bandeira japonesa, a agressão com cacetete a um imigrante, etc. – seja reconstruída ficcionalmente, as circunstâncias se diferem. Na reportagem, Cabo Edmundo é chamado durante a noite para conter uma confraternização e acaba por levar seis japoneses detidos. Na obra fílmica, os soldados brasileiros estão na colônia durante o dia conversando e bebendo, e avistam o hasteamento da bandeira durante a reunião dos colonos. Além disso, a representação de Cabo Garcia (figura 48) – jovem magro, baixo, cabelos ruivos, com franja jogada para o lado direito do rosto e bigode estreito, em aparência que remete à figura do ditador alemão Adolf Hitler – nada se correlaciona com a descrição do policial no texto de Fernando Moraes.

Figura 48 - *Frames* de sequência do personagem Cabo Garcia



Fonte: longa-metragem *Corações Sujos* – Downtown Filmes (2011)

Não obstante, na condução da trama, tanto as construções dos demais personagens e de espaços (figura 49) – o vilarejo, as casas, as ruas, o comércio, o estúdio fotográfico, a cooperativa agrícola, a delegacia, bem como as cenas, nas dimensões de tempo e de espaço diegéticos –, incorporam uma gama de características físicas e psicológicas esmiuçadas na narrativa de reconstrução histórica de Fernando Moraes (2000). Para efeitos analíticos deste estudo, chama-se a atenção particularmente o grau de marcas residuais das dimensões constitutivas do jornalismo – ainda que evidentemente ressignificadas pela natureza poética da produção fílmica (Cañizal, 2001) – que podem ser verificadas no processo de adaptação das duas obras.

Figura 49 - Fotografia de arquivo em *Corações Sujos* e *frame* do filme homônimo

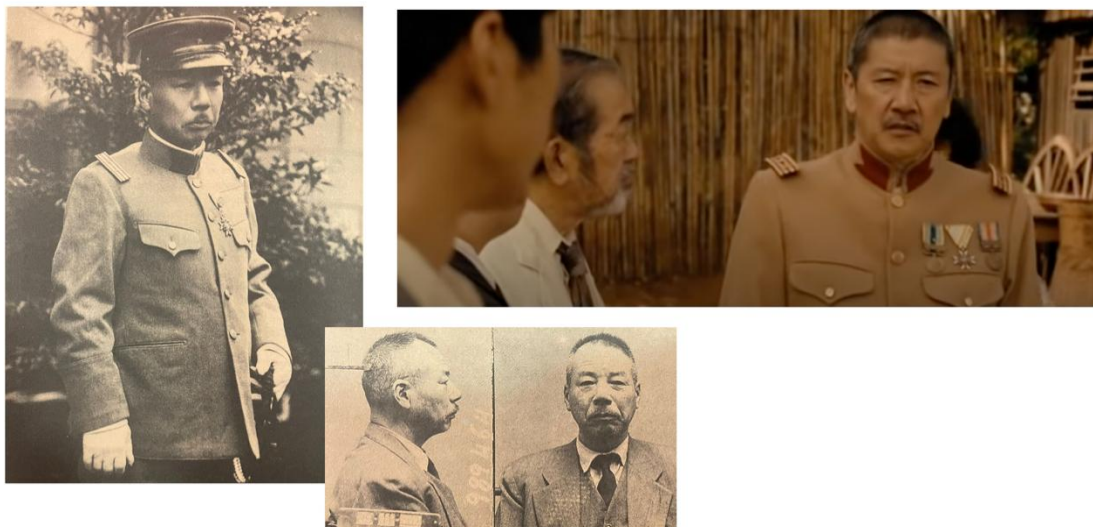


Fonte: arquivo do Fórum de Tupã (SP), publicada por Morais (2000, p.16) e filme *Corações Sujos* – Downtown Filmes (2011)

O personagem ficcional do inescrupuloso Coronel Noboru Watanabe (Junji Kikawa), por exemplo, possui traços físicos e características psicológicas trabalhadas por Fernando Morais (2000) na apresentação do imigrante Junji Kikawa, que se apresentava na colônia nipônica paulista como Coronel do Exército Imperial do Japão (figura 50). Ademais, inúmeras situações descritas na reportagem – tais como a falsificação de publicações jornalísticas com informações de que o Japão havia vencido a guerra; as pinturas da expressão “*Coração Sujo*” em idiogramas japoneses nas casas dos cidadãos condenados à morte pela *Shindo Renmei*; o fechamento de escolas japonesas pela polícia paulista; e o abandono de propriedades e campos de lavoura pelos imigrantes à espera de uma suposta esquadra imperial que viria repatriar a colônia – foram adaptadas em sequências cênicas no filme de Vicente Amorim (2011).

A utilização de atores de ascendência nipônica e a utilização de diálogos na língua japonesa em todo o longa-metragem – muito embora o livro de Fernando Morais (2000) não transcreva falas e diálogos no idioma nativo da colônia – conota outra estratégia narrativa do cineasta que aproxima o contrato discursivo de dramatização, típico da ficção, de uma construção discursiva calcada no realismo e no verossímil, características típicas da visada informativa (Charaudeau, 2006).

Figura 50 – Fotografias de Junji Kikawa publicadas em *Corações Sujos* e *frame* do personagem Coronel Watanabe no filme homônimo



Fonte: arquivo da Delegacia de Tupã (SP), publicada por Moraes (2000, p.68) e longa-metragem *Corações Sujos* – Downtown Filmes (2011)

Outras marcas residuais das dimensões constitutivas do jornalismo que estão explícitas dizem respeito ao racismo e à xenofobia. O advogado criminalista Paulo Lauro, que liberta os sete *tokkotais* da cadeia, que tentaram invadir a delegacia para degolar o Cabo Edmundo Vieira Sá, era negro. O livro-reportagem de Fernando Moraes reproduz o desprezo do subdelegado no ato da liberação:

Vocês dizem que o Brasil não é democrático? No Japão vocês já teriam entrado na faca. Aqui vocês, amarelos, são hóspedes de um país de brancos, tentaram matar um mulato e agora estão sendo defendidos por um preto. Depois ainda dizem que são discriminados (Moraes, 2004, p. 23).

Em defesa das produções cinematográficas que reconstituem a história, Rosenstone (2015) acredita que o “[...] filme, se permite inventar fatos, ou seja, elaborar vestígios do passado que posteriormente são ressaltados como importantes e dignos de serem incluídos” (Rosenstone, 2015, p. 23). A partir desta lógica, o texto da obra fílmica busca a verossimilhança acrescentando a identidade do chefe da seita para que o público compreenda a importância do personagem, na saída da delegacia o subdelegado pergunta para o homem vestido de uniforme militar:

Quem você pensa que é? O militar: 渡辺 昇 (Noboru Watanabe). O subdelegado que não entendeu. De forma arrogante o japonês volta a responder na língua materna: 渡辺 昇大日本帝国陸軍大佐. (Noboru Watanabe. Coronel do Exército Imperial japonês). O subdelegado afirma: Se

fosse no país de vocês, ia todo mundo enforcado. Mas aqui no Brasil um bando de amarelo tenta matar um branco e é solto por um advogado preto (tc: 21'30" a 21'58" [Amorim, 2012]).

A despeito da construção ficcional, a adaptação cinematográfica apresenta o advogado negro que depois desaparece, sem ao menos ter o nome revelado. Mais uma opção de escolha narrativa da obra imagética de apagamento das questões políticas envolvendo a seita. Na construção da linguagem verbal do livro-reportagem, a provocação racista do subdelegado aparece nas primeiras vinte páginas e depois no oitavo capítulo, quando aborda-se as discussões políticas, tanto envolvendo as questões migratórias, quanto as articulações eleitorais dos candidatos do PSP (Partido Social Progressista). O advogado Paulo Lauro voltou a aparecer buscando apoio da comunidade nipônica, obtendo êxito ao ser nomeado prefeito de São Paulo, em 1946. “Paulo Lauro publicava artigos em jornais denunciando as injustiças jurídicas de que os japoneses estavam sendo vítimas pelo fato de pertencerem a uma associação pacífica como a Shindo Renmei” (Moraes, 2004, p. 309).

A ausência da abordagem política do envolvimento de candidatos com a seita, dentro das marcas simbólicas do jornalismo, constitui a perda mais forte e pontual em toda a obra imagética. Ademais, o filme incorpora em suas opções expressivas aspectos discursivos produtores de “efeitos de real”, tais como a encenação de sequências narrativas inspiradas na reconstituição histórica levada à cabo por Fernando Moraes (2000), aportando na característica que Chauradeau (2006) denomina “ilusão de verismo”. Assim, por situarem-se nas fronteiras dialógicas que o jornalismo mantém com outros campos, a exemplo do cinema e da literatura, e suas respectivas linguagens, tais marcas simbólicas ofereceram contribuições significativas aos estudos sobre os elementos epistemológicos, deontológicos e estético-expressivos da atividade jornalística (Silva, 2022, 2023) – processo caro aos estudos teóricos do campo.

Muitas adaptações da literatura de ficção ou de não-ficção para o cinema utilizam as obras originais apenas como ponto de partida, outras procuram manter-se mais alinhadas à ideia central do texto de origem, o que envolve a construção de cenas e de personagens de acordo com os parâmetros pré-estabelecidos – em especial nos casos de obras originais de não-ficção. No caso da adaptação de *Corações Sujos* do formato de livro-reportagem para o cinema de ficção, as escolhas ficam explicitadas e não restam dúvidas de que se constituem duas obras com limites bastante definidos, cada qual com sua linguagem e seus respectivos contratos discursivos.

Não cabe ao escopo desta tese qualquer tipo de hierarquização sobre quais escolhas são mais ou menos acertadas do ponto de vista das experiências estéticas e informativas que

proporcionam. Ambas as obras possuem seus próprios registros de qualidade a partir do capital simbólico que acumularam (Bourdieu, 1997b), com premiações e outras características laudatórias. No recorte analisado, foram identificados pontos de convergência e de divergência entre as produções do ponto de vista narrativo e discursivo. O cineasta Vicente Amorim (2011) busca se aproximar de diferentes aspectos do livro-reportagem assinado por Fernando Morais (2000), mas faz suas escolhas peculiares quando define os protagonistas e a representação dos personagens e dos cenários no plano eminentemente ficcional.

Fruto de uma pesquisa mais ampla voltada às especificidades do jornalismo em situações fronteiriças entre a ficção e a não-ficção, a análise do recorte empírico aqui desenvolvida procura apresentar algumas contribuições transdisciplinares aos estudos dos campos jornalístico, literário e artístico. Com base no que foi exposto, permite-se concluir que a visada discursiva do “fazer sentir”, própria da ficção, encontra interface ao longo do filme *Corações Sujos* com a visada do “fazer saber”, típica do contrato simbólico da informação (Charaudeau, 2006) presentes no livro-reportagem de Fernando Morais (2000). Portanto, pelas vias de um movimento de cotejo, a análise da adaptação das obras permite averiguar, identificar e demarcar características que são próprias das dimensões pragmática, ético-deontológica e estético-expressiva construídas historicamente em torno do jornalismo e de sua autoridade simbólica como atividade social e prática profissional (Silva, 2022, 2023). Por fim, apresenta-se a análise em formato de quadro-síntese (2) para sistematização das convergências e das divergências localizadas nas transposições.

Quadro 2 - Marcas das dimensões constitutivas do jornalismo na adaptação original de *Corações Sujos* (2004, 2011)

Introduções	
Livro-reportagem: O primeiro capítulo inicia com a transmissão no rádio da rendição do Japão às forças aliadas na Segunda Guerra Mundial, com a transmissão do discurso do Imperador Hiroito, em keigo - forma arcaica do idioma - traduzida simultaneamente em português, na manhã do dia 1º de janeiro de 1946.	Obra imagética: Inicia com a narração em <i>voz-over</i> da personagem Miyuki Takahashi (Takako Tokina), dando pistas de que o filme vai falar sobre uma guerra. Apresenta a pacata colônia japonesa, os três protagonistas a professora Miyuki, o esposo Takahashi (fotógrafo) e a aluna Akemi, menina que faz a ligação entre a dualidade dos que acreditam e os que não acreditam que o Japão perdeu a guerra.

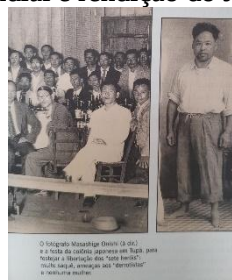
Entre as exigências feitas pelos Aliados para que ele permanecesse no trono, estava a “Declaração da Condição Humana” (p. 9)



Akemi, criança que faz a ligação entre os que acreditam (pai, presidente da cooperativa) e o amigo fotógrafo *tokkotai*, soldado da seita e esposo da professora.

Pontos convergentes:

O fotógrafo Masashige Onishi fez os registros dos membros da seita em Tupã/SP e depois foi o responsável pelas fraudes nas legendas e fotojornalísticas sobre o fim da Segunda Guerra Mundial e rendição do Japão.



Fonte: Moraes, 2004, p. 29.

Pontos divergentes:

A legenda, de uma das fotos acima, deixa claro que as mulheres não participaram e não apareciam. Mas dos mais de 30 mil indiciados por participação na seita, cinco mulheres da mesma família confessaram integrar a Shindo Renmei.

Na obra imagética, a transmissão radiofônica do imperador assumindo a condição humana, acontece depois que os três personagens principais são apresentados. A polícia brasileira interrompe uma reunião política e constata o hasteamento ilegal da bandeira japonesa durante o dia, no livro-reportagem o evento acontece à noite é a festa de ano-novo.

1º Conflito, polícia brasileira desrespeita a bandeira japonesa. A *Hinomaru* é sagrada

Livro-reportagem:

O brasileiro que foi à desforra com os japoneses, viu de relance numa vara de bambu a bandeira japonesa hasteada, não teve

Obra imagética:

Os próprios policiais que estão num mercadinho durante o dia, ouvindo rádio, papeando e bebendo veem a bandeira subindo num mastro.

dúvidas partiu de carro para a cidade de Tupã denunciar o crime.

O delator não é identificado no livro-reportagem, “anônimo chacareiro brasileiro do bairro Coim” (p. 10), assim como aparece para iniciar o conflito, desaparece do livro-reportagem sem deixar rastros.

A polícia chega até o local onde a bandeira está hasteada à noite. É uma festa de Ano-Novo, “o *Oshogatsu*, o começo do ano 21 da Era *Showa*, ou seja, do reinado de Hiroito” (p. 11).

O dono da casa, já preso no caminhão, pede “em péssimo português “Não toque na bandeira japonesa. A *Hinomaru* é sagrada, não pode ser desonrada” (p. 11)

O cabo golpeia violentamente o senhor com o cassetete de madeira e grita: “A bandeira é sagrada, é? Pois olha, aqui o que eu faço com a sua bandeira, seu bode fedorento: limpo merda de vaca da minha bota!” (p. 12)



A reunião é política, a bandeira é hasteada num mastro alto de eucalipto. Coronel Watanabe é quem discursa dizendo que “nossos inimigos ainda continuam com a fraude militar, como última tentativa desesperada vão espalhar mentiras sobre a derrota e a rendição, para nos incriminar” tc: 5’56”

O grupo de três policiais vai até o local e acaba com a reunião. Sem nenhum respeito, cabo Garcia já chega perguntando “que palhaçada é essa seus bodes, não sabe que é proibido fazer ajuntamento de japônês, não?”

Derruba a bandeira do mastro, limpa a bota com ela, amassa e joga a bandeira no peito do coronel. Ao cair no chão, o ancião que havia tentado impedir que a polícia pegasse a bandeira, se prostra no chão para salvar o símbolo, o cabo pisa na bandeira e na mão do japonês caído.

Pontos convergentes:

O desrespeito à bandeira, símbolo máximo de uma nação. E truculência do Cabo Edmundo Vieira Sá, que na ficção recebe o nome de Cabo Garcia.

“O cabo reservou para si a honra de capturar o troféu da expedição: a bandeira japonesa” (p. 11).

Na obra imagética o anfitrião fala português com sotaque: “não toque na bandeira, não. Bandeira, sagrada” tc: 8’30”, assim como, no livro-reportagem.

Pontos divergentes:

Cabo Garcia, da obra imagética, é branco, baixinho e de bigode.

Cabo Edmundo, do livro-reportagem, é “baiano, mulato de quase um metro e meio de altura” (p. 12).

Cabo Edmundo chegou com mais seis policiais dando ordem de prisão, e mandou apreender livros, cadernos, até os oratórios xintoístas como prova.

Na obra imagética ninguém foi preso e nenhum material apreendido.

A revanche

Livro-reportagem:

Já era quase meia noite quando o subdelegado José Lemes Soares foi acordado para dirigir o interrogatório dos detidos (p. 12).

Como a maioria mal falava português, foi preciso arrumar um intérprete e a escolha recaiu sobre o comerciante e contador Jorge Okazaki, velho amigo dos policiais da cidade (p. 12).

É Okazaki quem sugere que o delegado pergunte quem ganhou a guerra:
- “Doutor, pergunta para eles quem ganhou a guerra, se foi o Brasil ou o Japão” (p. 12).

A imagem dos sete japoneses atravessando a cidade, sob a penumbra das copas das mangueiras, provocou calafrios nos brasileiros que espiavam de longe.

Na porta da delegacia ao serem questionados pelo policial, de plantão na madrugada, um dos membros respondeu:

“Nós viemos matar o cabo Edmundo, que desrespeitou a bandeira japonesa” (p. 17).

A tropa do exército foi chamada, os soldados armados de fuzis deram ordem de prisão aos sete samurais.

Ao serem revistados todos traziam amarrada ao peito, a bandeira japonesa de seda. “Não a tradicional, mas a bandeira do Japão guerreiro, na qual o sol central explode em raios vermelhos” (p. 21)

Obra imagética:

Coronel Watanabe e o anfitrião vão até a casa de Takahashi à noite convocá-lo, dizendo que a bandeira foi violada, e só há um caminho para lidar com o insulto. O protagonista não vê saída, e silenciosamente aceita a missão. A esposa Miyuki prepara o marido, ajustando no corpo a bandeira japonesa, não a civil, a Bandeira do Sol Nascente.

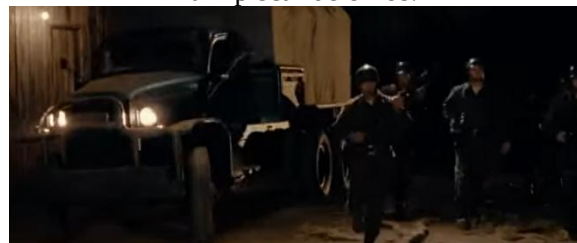


No caminho para a delegacia, sete homens lado a lado, à frente Coronel Noboru Watanabe, com a missão de degolar Cabo Garcia.



Os japoneses começam a bater violentamente na porta, para invadir a delegacia. O soldado amedrontado diz para o subdelegado: “só nós dois aqui, não dá pra pender só matando”.

O delegado sábio adverte: “abaixa essa arma, só tem japonês nesta cidade, se você mata um, vêm todo mundo atrás da gente. Vai chamar a tropa, rápido.” No tempo diegético, a tropa armada chega num piscar de olhos.



Na delegacia ao serem interrogados sobre por que querem matar o cabo Garcia, a derrota do Japão passa a ser o foco. O delegado pergunta para Takahashi, quem ganhou a guerra. Num português com sotaque ele responde: “Japão, ganhou guerra”.

O intérprete Aoki tenta revidar dizendo que o Japão perdeu e recebe a sentença de morte:

Takahashi sentencia: “Os que acreditam nisso não são japoneses. São monstros com corações sujos.”



Pontos convergentes:

A tentativa de matar o cabo que desonrou a bandeira japonesa.

A imagem verossimilhante dos homens a caminho da delegacia, com a foto tirada dos 7 integrantes da seita *Shindo Renmei*, apelidados de samurais, e conhecidos como *tokkotai*.



A chegada da V Companhia do Exército, sediada na cidade para deter os membros da seita, foi rápida.

O uso do intérprete, nas duas obras, o contador amigo da polícia.

A bandeira do Japão guerreiro amarrada no corpo.

E a sentença de morte ao contador, intérprete e amigo da polícia: “Você está com o coração sujo. Lave a garganta, traidor” (p.21).

A foto dos sete samurais, feita por Masashige Onishi, passou a ser vendida na colônia como símbolo do orgulho de ser japônês (p. 23).

Pontos divergentes:

Coronel do Exército Imperial Japonês Noboru Watanabe, na obra imagética, nome fictício do coronel Junji Kikawa, está à frente dos sete homens quando o grupo vai à delegacia em busca de vingança. No livro-reportagem coronel Kikawa aparece a partir do final do segundo capítulo, é o mentor da *Shindo Renmei*, mas não acompanha os soldados *tokkotai* nas ações.

	O cabo Garcia, na obra diegética, sumiu do enredo, ainda na delegacia, quando os presos estavam sendo interrogados. No livro-reportagem o cabo Edmundo volta à cena. “A presença da tropa fez ressuscitar a coragem do cabo Edmundo, que surgiu inesperadamente da escuridão, de cassetete na mão” (p. 20). Diluição jornalística: Cel Junji Kikawa foi preso duas vezes, a primeira por ser identificado como sendo o idealizador dos panfletos e do movimento de destruição dos galpões de criação do bicho-da-seda, e o plantio de hortelã, o que ele chamou de “operação limpeza” (p. 67). A “operação limpeza” causou problemas econômicos tanto para as colônias quanto para o Brasil, que teve as produções reduzidas.
Inscrição em japonês: traidor, nos muros e paredes das casas	
Livro-reportagem: Durante a noite tinha sido pintada na fachada da casa, em enormes caracteres japoneses, a inscrição ameaçadora: “Traidor da Pátria”. Um papel colocado sob a porta de entrada era mais enigmático, e dizia apenas: “Lave a garganta!” (p. 14). Expressão japonesa militar usada antes das execuções para evitar que a garganta “suja” do traidor suje a katana, espada ritual dos samurais (p. 14).	Obra imagética: Takahashi recebe a missão, do mentor coronel Watanabe, de matar o traidor Aoki que colaborou com a polícia. Na parede da casa a inscrição: Traidor da Pátria. 
	Pontos convergentes: A <i>Shindo Renmei</i> pintava a sinistra ameaça na porta da casa do derrotista (p. 116). A seita passou a agir em todas as colônias, as vítimas recebiam ameaças outras eram pegas de surpresa. Os <i>tokkotai</i> levavam um bilhete com a opção de suicídio.
	Pontos divergentes: Pessoas foram mortas por engano, pelo amorismo dos <i>tokkotai</i>. Muitos atentados foram frustrados e as vítimas sobreviveram. Após tentativa frustrada de matar o <i>makegumi</i> (derrotista) Katsuo Yagui. O <i>kachigumi</i> Namide Shimano, transformado em <i>ronim</i>, porque agia sozinho, foi capturado por Pedro Seleiro, o

	“delegado calça-curta” (delegado leigo), torturado e morto (p. 322).
Restrições e inverdades	
Livro-reportagem: Desde 1933, considerado o período auge da xenofobia dos eugenistas, o ensino da língua japonesa estava proibido para crianças menores de 10 anos. Mas em janeiro de 1942, quando o presidente Getúlio Vargas anunciou apoio aos países democráticos, como os Estados Unidos, depois dos ataques japoneses à base naval estadunidense de Pearl Harbor, no Havaí, as restrições aos japoneses residentes no Brasil foram ainda piores (p. 37-39). Portaria publicada pelo governo de São Paulo, em janeiro de 1942, com o objetivo de regular a atividade de estrangeiros naturais dos países do Eixo, estabeleceu uma série de proibições entre elas: - De viajarem de uma para outra localidade sem salvo-conduto fornecido pela superintendência; - De se reunirem, ainda que em casas particulares, a título de comemoração de caráter privado; - De mudar de residência sem comunicação prévia à superintendência (p. 46). A polícia recebeu cópias de duas versões do Rescrito Imperial, falsas. Milhares de exemplares tinham sido vendidos na colônia de Tupã, “como prova de que a guerra prosseguia e de que o Japão continuava invicto” (p. 92). A polícia descobriu que o texto e o Selo Imperial tinham sido falsificados numa fábrica de carimbos de borracha (p. 92-93). O panfleto transcrevia uma suposta notícia transmitida pela Rádio Central Militar do Japão.	Obra imagética: O presidente da cooperativa dos trabalhadores agrícolas, Sasaki-san, pai da pequena Akemi, recebeu autorização da polícia para reunir no galpão os trabalhadores, e de falar em japonês para alertar a colônia sobre as inverdades e os golpes.  "Convoquei esta reunião, porque me sinto na obrigação de esclarecer a todos sobre o que está se passando. A guerra acabou, o Japão foi derrotado, quem vai à casa de vocês para vocês venderem as terras, falar de navio que vem buscar os japoneses no Brasil, está usando a dor do Japão".  Não se unam aos que só querem obter vantagens". O presidente da cooperativa estava se referindo a Matsuda-san, que vendeu o sítio para o coronel Noboru Watanabe, na esperança de voltar para o Japão com a família.  Depois do pronunciamento, com exceção de alguns compatriotas, a maioria deu às costas. Sasaki-san sabia que a partir daquele momento era um homem morto.

No folheto anunciava-se, para o dia 11 de setembro de 1945, a chegada em Santos de uma esquadra da Marinha imperial encarregada do repatriamento de todos os japoneses residentes no Brasil (p. 93).

Mas a verdade era que a Rádio Central Militar jazia em escombros e a Marinha japonesa havia sido dissolvida por um ato administrativo do general americano Douglas MacArthur (p. 93).

O diretor de uma empresa de imigração japonesa, Shibata Miyakoshi, foi quem sugeriu à polícia que fossem feitas cópias dos documentos originais para serem distribuídas na colônia e contendo a assinatura de nomes conhecidos e importantes entre os imigrantes (p. 94).

Chegaram ao Brasil cópias autênticas que foram publicadas nos jornais de São Paulo e outros milhares de exemplares foram impressos e distribuídos (p. 96).

“Vitoristas vigaristas”, vendiam terrenos fantasmas em ilhas do Pacífico e passagens falsas para um navio imaginário que estaria a caminho do Santos para o repatriamento da colônia (p. 129)



Em casa a esposa pede o salvo-conduto. "Arrume dinheiro e um salvo-conduto. Eu não fico nesta cidade depois que te matarem", disse Naomi, esposa de Sasaki.



Pontos convergentes:

As restrições, perseguições e proibições. Pelo menos 85% dos japoneses residentes em São Paulo tinham o sonho de retornar à terra natal.

Obrigatória emissão de salvo-conduto para quem fosse mudar de cidade ou de residência.

Notícia falsa de que a Marinha japonesa tinha enviado uma esquadra para repatriar os japoneses residentes no Brasil.

A venda das propriedades para os aproveitadores.

Pontos divergentes:

Embora a ideia de esclarecer a comunidade nipônica, sobre as inverdades que estavam sendo divulgadas, tenha partido de um respeitado diretor da empresa de imigração e que o documento continha sete assinaturas, dentre elas do diretor da cooperativa agrícola de Cotia, o ato foi impresso com o objetivo de atingir o maior número de pessoas possível e não apenas os cooperados da colônia diegética.

Shindo Renmei - Liga do Caminho dos Súditos

Livro-reportagem:

Criada em 1942 pelo coronel Junji Kikawa, com a presença de 400 pessoas convidadas para uma festa de casamento em Marília. O

Obra imagética:

No filme, o início da seita está associado aos oito homens que seguem para a delegacia degolar o cabo.

evento foi usado como pretexto para a reunião política. Em São Paulo, o comércio Casa Paulista era utilizado para enviar mascates para o interior de São Paulo, Paraná e então Mato Grosso, atual Mato Grosso do Sul, para disseminar o objetivo da seita e para arrecadar fundos. Ao fim da Segunda Guerra Mundial, os patriotas denominados <i>kachigumi</i> passaram a perseguir e matar os <i>makegumi</i> esclarecidos, derrotados que acreditavam que o Japão havia perdido a guerra (p. 101-102). Durante treze meses de atuação, pós-guerra, 23 pessoas foram mortas pela organização, 147 feridas. A polícia paulista identificou 31.380 imigrantes suspeitos de ligação com a seita, destas 1.423 pessoas foram acusadas pelo Ministério Público e a Justiça acatou denúncia contra 381 deles. No final de 1946, o presidente Eurico Gaspar Dutra baixou decreto expulsando do Brasil 80 imigrantes, entre eles o fundador, o coronel Junji Kikawa. Recursos judiciais foram impetrados e os japoneses não foram deportados. Em 1956, o presidente Juscelino Kubitschek decidiu comutar as penas, e todos foram libertos (p. 331-335).	Pontos convergentes: A seita funcionava e agia ilegalmente. Pontos divergentes: A festa de casamento, marco temporal de criação da seita Shindo Renmei não aparece na obra fílmica. Coronel Junji Kikawa foi pessoalmente, em 6 de janeiro de 1946, solicitar ao DOPS, “autorização ao governo para funcionamento da <i>Shindo Renmei</i>” (p. 117). O que foi negado. Não satisfeito, o coronel apenas deixou na delegacia o pedido em português, e dezenas de caixas com assinaturas de cerca de 40 mil membros, (de um total de 120 mil), realizou uma reunião dizendo que a polícia iria autorizar o registro, e tentou justificar dizendo que “foi a falta de registro que causou a suspeita de que a <i>Shindo Renmei</i> é uma sociedade secreta” (p. 119).
O presidente da Cooperativa Agrícola, Ikuta Mizobe (real), foi a primeira vítima da seita e Sasaki-san (ficção) foi a segunda vítima a morrer	
Livro-reportagem: No dia 6 de março de 1946, a primeira vítima da Shindo Renmei foi Ikuta Mizobe, diretor da cooperativa agrícola de Bastos. Na cidade, dos 7 mil japoneses, 3,5 mil contribuíam financeiramente com a seita (p. 127). Na manhã do dia 15 de agosto de 1945, a caminho da Cooperativa Mizobe passou pelo único hospital da cidade para desfrutar com o médico Katsuto Hamano o privilégio de ouvir alguns minutos de rádio (p. 136). “Foi na companhia do médico que ouviu a notícia que o levaria à morte: a Segunda Guerra Mundial chegara ao fim, o Japão	Obra imagética: O presidente da cooperativa agrícola Sasaki está no escritório que fica no galpão nos fundos do quintal da casa, com o amigo contador Aoki e os dois ouvem no rádio a “Declaração da Condição Humana” do imperador Hiroito, traduzida em português.  A filha Akemi, abre a porta e ouve toda a transmissão. O pai, Sasaki pede segredo à filha.

decidira render-se incondicionalmente aos Aliados” (p. 136).	Pontos convergentes: As características de personalidade e de vestimentas: Silencioso e metódico Ikuta Mizobe, sempre de paletó e gravata. “Ao contrário da maioria da colônia, formada por gente simples” (p. 136). Homem urbano e educado que começou a carreira na Prefeitura de Yamaguti, no Japão, convidado para vir para o Brasil, por ser especialista em organização e administração de cooperativas. Mizobe e Sasaki ouviram, em agosto de 1945, pelo rádio, a notícia do fim da Guerra e a rendição do Japão. Nas duas obras, livro-reportagem e fílmica, os diretores da cooperativa agrícola reúnem os empregados da Cooperativa para transmitir a notícia do fim da guerra. Pontos divergentes: Na obra imagética, o tempo diegético é diferente. A reunião para comunicar o fim da guerra e rendição do Japão acontece depois que o Imperador faz o pronunciamento de Condição Humana, e Sasaki-san aproveita para alertar sobre os “vitoristas” que querem tirar proveito da situação de dor dos japoneses. No livro-reportagem, o diretor da cooperativa agrícola reúne os empregados da Cooperativa em 16 de agosto de 1945, dia seguinte à data oficial do fim da Segunda Guerra Mundial.
Rituais da morte dos presidentes das cooperativas	
Livro-reportagem: No dia 21 de fevereiro de 1946, Ikuta Mizobe, diretor da cooperativa agrícola de Bastos, recebe uma carta assinada pela seita	Obra imagética: O coronel Noboru Watanabe esteve presente à reunião na cooperativa, em que o presidente da cooperativa alerta os concidadãos a respeito das

com a sentença de morte, e ao final dizendo: “lave sua garganta, coração sujo” (p. 138).

Dois dias antes do assassinato, a esposa Koto Mizobe recebeu a “insólita visita de um lavrador, descalço e em mangas de camisa, que leu num pedaço de papel: o cadáver do pai exposto ao vento e à chuva. [...] Não adianta pedir proteção a ninguém, sua morte está próxima” (p. 138).

O motorista, verdureiro e professor de esgrima Saturo Yamamoto, de 27 anos, foi o escolhido para matar Mizobe, no dia 6 de março de 1946 (p. 139).

Yamamoto deixou de plantar algodão e passou a cultivar verduras quando recebeu o panfleto anônimo, [idealizado pelo coronel Junji Kikawa], falando dos riscos de plantar hortelã e criar o bicho-da-seda, porque estas atividades beneficiavam os inimigos do Japão (p. 139).

Yamamoto foi convencido pelo dirigente da seita em Tupã, a deixar a chácara para dedicar-se apenas à organização e passa a trabalhar na Cooperativa de Bastos como infiltrado (p. 139-140).

Todos os soldados *tokkotai* recebiam a mesma recomendação para quando terminassem a missão: “todos os que tiverem sucesso nas suas missões devem se entregar à polícia imediatamente depois da execução, sem nenhuma reação” (p. 271)

inverdades e dos golpes aplicados na colônia, e já recruta o melhor *tokkotai* para a missão. O fotógrafo Takahashi não se considera digno e pede que o ato seja realizado por alguém capacitado.

O assassinato acontece dentro da cooperativa, depois que o presidente se compromete a ajudar o ancião Matsuda que perdeu tudo com as falsas promessas da seita. De posse da espada espera o melhor momento para agir, o confronto acontece dentro da cooperativa. Ao ser atingido pela espada, Sasaki cai sobre um lote de algodão e Takahashi dá o golpe final. A mancha de sangue no algodão simboliza a bandeira japonesa.



Pontos convergentes:

O Mentor convence o trabalhador, pessoa comum, a matar um compatriota considerado inimigo da pátria, coração sujo.

O *tokkotai* deixa claro que não deseja cumprir a missão: “Continuo no movimento contra a plantação de hortelã e criação do bicho-da-seda, mas não desejo matar ninguém” (p. 141).

Os “heróis” passam pela jornada de negar a missão, mas os mentores são mais fortes e persuasivos.

Na não-ficção, filha e esposa ouviram o disparo e encontraram Mizobe caído e todo ensanguentado.

Na obra imagética, a esposa é avisada por um *tokkotai* que Sasaki está morto usando uma expressão pejorativa. Naomi, corre para a cooperativa no meio da noite seguida da filha, elas encontram Sasaki sem vida.

Embora no livro reportagem, o diretor da cooperativa tenha sido morto com um tiro certeiro sem lutar. A luta imagética entre Sasaki e

Takahashi remete a outro personagem da não-ficção, o empresário Katsuo Yagui, apelidado de Napoleão Yagui “em casa um homem sofisticado, poliglota e dono de uma vasta biblioteca. Para os amigos sujeito marrudo, valente, um japonês de presença” (p. 316-317). Ao receber as primeiras ameaças da seita, Yagui passou a treinar tiro diariamente e mandou o recado para não mexerem com a família. Katsuo Yagui não iria se entregar,

	estava disposto a enfrentar o inimigo, assim como anunciou Sasaki (na ficção). No livro-reportagem, a primeira emboscada Katsuo Yagui está em casa, ele e a família reagem. Na segunda tem êxito em pegar o <i>tokkotai</i> designado para a missão e mata o membro da seita, Namide Shimano (p. 325). Com esta única morte de um membro da seita e as prisões, o livro-reportagem deixa subentendido que a seita chegou ao fim. Na ficção, Takahashi executa o coronel Noboru Watanabe dando fim à seita, arrancando o mal pela raiz. Pontos divergentes: Ikuta Mizobe foi morto com um tiro certo, uma arma de calibre 32, ao sair do banheiro. Sasaki é morto com golpes de espada, durante o confronto com o principal <i>tokkotai</i> da seita, o fotógrafo Takahashi. Na não-ficção, um funcionário da cooperativa que estava armado, fazendo a guarda do lado de fora, chegou a ser preso como suspeito.
Polícia encontra a sede da Shindo Renmei	
Livro-reportagem: Na sede da <i>Shindo</i>, onze pessoas foram presas. No local farto material comprovando as ações da seita. Coronel Jinju Kikawa estava foragido. 	Obra imagética: O coronel Noboru Watanabe utiliza a cooperativa agrícola sem permissão para fazer as reuniões.  Pontos convergentes: O perfil dos idealizadores da Shindo Renmei, homens franzinos que possuem liderança e poder de persuasão. Pontos divergentes: Na obra fílmica Coronel Watanabe aparece como mentor e à frente das ações violentas. Na não-ficção ele é o mentor, mas não se envolve diretamente com as tentativas e nem mesmo com as execuções.

Falsificação das fotos da rendição japonesa

Livro-reportagem:

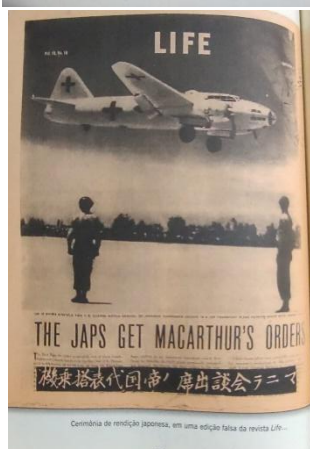
A desinformação e a divulgação de jornais e revistas fraudados alimentaram a seita e contribuíram para o convencer erroneamente os patriotas *kachigumi* que o Japão continuava no controle e havia vencido a guerra.

“Dezenas de edições da revista Life haviam sido fraudadas em gráficas clandestinas. As falsificações mais frequentes ser resumiam à substituição, em caracteres japoneses, das legendas das fotografias” (p. 183).

“Embora fossem adulterações grosseiras, capazes de ser identificadas por qualquer criança, as revistas eram disputadas pela colônia” (p. 184).



Primeiro encontro do imperador Hiroito com o general Douglas MacArthur. Fenda de campanha e mãos nos bolsos da calça para mostrar quem é que mandava.



Cerimônia de rendição japonesa, em uma edição falsa da revista Life.

Obra imagética:

Takashi recebe as fotos e páginas da revista que deveriam ser adulteradas. Ele acrescentava as legendas, fotografava e fornecia o negativo para o solicitante, identificado apenas como Yamada-san.



Pontos convergentes:

Os fotógrafos Masashigue Onishi (não-ficção) e Takahashi (ficção) foram os responsáveis pelas fraudes das fotografias e legendas em edições da revista estadunidense *Life*.



Pontos divergentes:

Na não-ficção o fotógrafo admite as falsificações, mas não muda de convicção, em depoimento afirmou que em obediência ao Imperador, mataria quem fosse preciso (p. 270).

Na obra imagética Takahashi se dá conta do erro, percebe que foi usado, compreende que participou de uma fraude, mata o coronel Watanabe decapitado, busca a polícia para se entregar e confessar os crimes. Não porque a seita mandava os assassinos se entregarem, mas porque deixou de ser um *tokkotai*.

Venda dos terrenos

Livro-reportagem: Eram os “vitoristas vigaristas”, como tratavam os jornais, que vendiam terrenos fantasmas em ilhas do Pacífico e de passagens falsas para um imaginário navio que já estaria a caminho de Santos para iniciar o repatriamento da colônia (p. 129). Hotéis ficaram abarrotados de japoneses à espera do navio. “Cerca de dois mil japoneses saídos do interior ou da capital desceram a serra do Mar em direção ao Porto. Dois dias se passaram sem que, naturalmente, nenhum navio japonês aparecesse” (p. 93).	Obra imagética: Matsuda-san vende a propriedade para o coronel Watanabe, vai para o litoral com a família à espera do navio. Volta e pede ajuda para o presidente da cooperativa, porque a família estava desamparada, “perdemos tudo”. Pontos convergentes: Em busca do sonho de voltar para o Japão, as famílias vendiam as propriedades para comprar as passagens. Pontos divergentes: Sem divergências
Envolvimento político com seita Shindo Renmei	
Livro-reportagem: No início de 1947, chegou à delegacia de polícia da cidade de Osvaldo Cruz ordem de prisão contra o farmacêutico Izuyo Suzuki e o engenheiro Yutaka Abe, <i>makegumi</i>, inimigos da seita (p. 247). A ordem de prisão partiu do recém-eleito governador de São Paulo, Ademar de Barros, que conseguiu o apoio eleitoral da Shindo Renmei em troca de favores - pagava à seita uma das muitas promessas de campanha que fizeram aos <i>kachigumi</i> (p. 247). A primeira aproximação do ademarismo com a Shindo Renmei foi quando o advogado Paulo Lauro, futuro prefeito de São Paulo, saiu em defesa dos sete samurais de Tupã, que tentaram invadir a delegacia para degolar o Cabo Edmundo (p. 305). Quando os membros da seita foram presos e enviados para a prisão na Ilha Anchieta, Tsuguo Kishimoto secretário do candidato Ademar de Barros, enviou emissários ao local “com o objetivo de saber como os chefes da Shindo Renmei veriam um eventual apoio da organização à candidatura da Ademar de Barros. Se eleito, o candidato se comprometia a jogar com o peso do governo de São Paulo na tentativa de conseguir a comutação das penas dos japoneses” (p. 308).	Obra imagética: O assunto político não é tratado. Nem mesmo a identidade do advogado que liberou os japoneses da primeira prisão é revelada.  Pontos convergentes: Apenas a presença do advogado negro na liberação dos sete samurais que tentaram invadir a delegacia e degolar o cabo Edmundo. Pontos divergentes: É a principal dissolução das dimensões estética, pragmática e ético-deontológica.

Em janeiro de 1947 a seita oficializou a aliança de apoio. No período eleitoral, “dois caminhões desembarcaram da balsa carregados de cédulas para serem carimbadas pelos presos com o nome do candidato. [...] Ademar quis dar à comunidade uma demonstração de que o trato era pra valer, foi pessoalmente almoçar com os japoneses presos na Casa de Detenção (p. 309).	
--	--

Fonte: elaborado pela autora.

11 CONSIDERAÇÕES FINAIS

*Como pessoas de fora ou
teóricos dos filmes históricos,
não podemos prescrever
a maneira certa ou errada
de contar o passado,
mas temos de extrair
a teoria da prática,
analisando como o passado foi,
e está sendo contado - neste caso,
na tela” (Rosenstone, 2015, p. 53).*

Esta pesquisa buscou encontrar as relações entre representação da história pelo cinema, a transposição e as dimensões constitutivas do jornalismo nas produções dos filmes *Olga* (2004), de Jayme Monjardim, e *Corações Sujos* (2011), de Vicente Amorim, a partir dos livros-reportagem homônimos do jornalista Fernando Moraes. A articulação entre diferentes abordagens se fez necessária e engrandecedora para analisar duas linguagens, verbal, calcada nos preceitos do jornalismo, e audiovisual, relacionada ao cinema de ficção. Foi realizado um estudo interdisciplinar, próprio nos campos dos Estudos de Linguagens e das Ciências Humanas e Sociais.

No caso de *Olga* (2004), ressalta-se que o “saber-fazer televisão” das Organizações Globo foi duramente criticado quando a Globo Filmes, coprodutora da Nexus Cinema, convidou profissionais experientes no ramo da teledramaturgia para conduzir a história imagética. O Grupo Globo sofreu críticas sobre o uso, no cinema, das mesmas fórmulas aplicadas às suas produções televisivas. Do ponto de vista da “lógica econômica” (Charaudeau, 2006), a mídia, neste caso as Organizações Globo, buscou atingir o maior público possível e “como fazê-lo a não ser despertando o interesse e tocando a afetividade do destinatário da informação?” (Charaudeau, 2006, p. 19). Não por acaso, o roteiro de *Olga* (2004) demorou alguns anos para chegar às mãos de um diretor que tivesse a convicção de assumir “[...] o espírito de complexidade próprio do romance” - afinal, enfatiza Kundera (2016, p. 26), “cada romance diz ao leitor: as coisas são mais complicadas do que você pensa”.

Não raramente, nas produções da Globo Filmes, “[...] os críticos afirmam que os conteúdos acabam ficando parecidos mesmo se tratando de meios distintos. Os produtores sinalizam querer as emissoras de TV na produção, mas não as querem interferindo na linguagem dos filmes” (Sangion, 2011, p. 68). Ratifica-se, ainda, outra análise de Sangion (2004, p. 38), quando afirma que Jayme Monjardim optou por uma narrativa pautada pela emoção, para prender o público na trama, a ponto de o ‘espectador ideal’ não ter tempo de se questionar sobre

temas como o comunismo e o nazismo. Infere-se, em sintonia com a pesquisadora e crítica de cinema, que o espectador foi sufocado pela música e pelos *close-ups*, aportando-se em um resultado pelo qual o filme *Olga* (2004) não amplia o debate sobre os fatos históricos que servem como pano de fundo, conforme apontado no livro-reportagem de Fernando Moraes (1985).

Do ponto de vista das marcas simbólicas relacionadas às dimensões constitutivas do jornalismo, no filme *Olga* (2004) suas diluições estão relacionadas à construção da história da militância política da personagem *Olga* Benário antes e depois do romance com Luís Carlos Prestes. Recentemente, em fevereiro de 2025, a *Prime Vídeo* adicionou ao seu catálogo a versão estendida do filme *Olga* (2004), com duas horas e vinte um minutos - quarenta minutos a mais do que a versão original disponível na plataforma *GloboPlay*. Além dos enxertos, cenas já presentes na versão original foram ampliadas pela montagem, ou seja, permanecem por mais tempo no filme, consequentemente na tela, como no caso do primeiro encontro de *Olga* com Prestes em Moscou. Na versão original, ao receber a informação do disfarce, “um casal em lua de mel”, *Olga* ficou surpresa; Prestes sorriu levemente e acontece, então, o corte seco para a próxima cena. Na versão estendida, a feição de Prestes se mostra maliciosa e permanece mais tempo em tela. A nova versão, mais longa, responde em parte às questões históricas, mas não modifica o olhar e o direcionamento do diretor. Em relação aos ganhos das dimensões simbólicas do jornalismo, a obra imagética representa uma parte da história que estava presa nos livros e arquivos e proporcionou uma abrangência de vestígios históricos que foram deixados por *Olga* e Prestes.

Em *Corações Sujos* (2011) o diretor utilizou a linguagem própria do cinema para recontar o passado, transformando a obra num filme histórico. Este reconhecimento do cinema aliado à história, começou na década de 1960, quando as metanarrativas tradicionais e eurocêntricas da história começaram a ser questionadas por grupos feministas, minorias étnicas e teóricos pós-coloniais: “desenvolveu-se um clima que permitiu que os acadêmicos passassem a levar a cultura popular mais a sério e comesçassem a observar mais de perto a relação entre filme e conhecimento histórico” (Rosenstone, 2015, p. 41). Marc Ferro (2010) enumera alguns cineastas internacionais e reconhece neles a capacidade de criar interpretações que contribuem originalmente para o entendimento dos fenômenos do passado em relação ao presente. Em 1988, Hayden White criou o termo “historiofotia”, que significa a representação da história em imagens visuais e discursos fílmicos. Tal aprovação, feita por pesquisadores importantes do campo, como White (1988), Ferro (2010) e Rosenstone (2015), ajudou o jornalismo a reconhecer aspectos do real em fatos que se transformaram em matéria prima de livros-

reportagem que ganharam versões homônimas para o cinema, como os que foram trabalhados nesta tese.

Nos casos aqui estudados, pode-se afirmar que o “público ideal” da indústria cinematográfica teve contato com filmes históricos e o público especializado com a retomada de ocorrências relativamente recentes na história do Brasil, isto é, *Olga* quase sete décadas depois e *Corações Sujos* com uma distância de cinco décadas. Ganha-se ou perde-se com duas histórias sobre o entendimento do passado? Defende-se, nesta pesquisa, que se ganha muito, o saldo é positivo porque o essencial para a compreensão da História, de acordo com Rosenstone (2015), é perceber o que eles significaram para as pessoas em períodos e épocas particulares. Constituem-se ocorrências jornalisticamente trabalhadas em livros-reportagem que compõem a história de povos e nações interligadas, conectadas e impactadas pelos efeitos das guerras civis e guerras mundiais que mudaram o curso de milhões de pessoas. No caso de *Corações Sujos* (2011), o roteirista David França Mendes e o diretor Vicente Amorim foram criteriosos. Embora não tenham utilizado a linearidade da narrativa jornalística presente no livro-reportagem, extraíram informações cruciais, detalhes estéticos na construção da narrativa fílmica a ponto de, a partir da análise detalhada, levar-se à conclusão de que houve uma preocupação significativa com o decalque simbólico da dimensão ético-deontológica do jornalismo mesmo em uma obra construída com base em personagens ficcionais. A obra desvelou artifícios utilizados por pessoas que se diziam “vitoristas”, mas que estavam se aproveitando da ingenuidade de um povo apaixonado por sua nação. Em relação à temática política, todavia, a construção poética de *Corações Sujos* (2011) parece sobrepor-se a debates ideológicos de fundo que estiveram imbricados no contexto histórico em que as cenas originais acontecem, como a ascensão de regimes totalitários e a xenofobia, temas melhor trabalhados em termos de aprofundamento no livro-reportagem de Fernando Morais (2000). Embora os cineastas não sejam obrigatoriamente nem jornalistas, nem historiadores, são profissionais importantes na construção de representações contemporâneas da história; suas escolhas passam por processos de (re-)interpretação e de (re-)criação, o que pode servir de justificativa, no caso específico da obra de Vicente Amorim, para o não tratamento explícito das circunstâncias ideológicas que entrecruzavam a colônia japonesa na década de 1940.

Por sua vez, Fernando Morais, como jornalista não perdeu a oportunidade de contextualizar as contradições de uma política e de uma polícia xenófobas e eugenistas, assim como as injustiças praticadas contra os imigrantes japoneses, alemães, italianos, uma parte da população que veio em busca de um sonho e que contribuiu e ainda contribui economicamente com o país que os acolheram. Pessoas que, localizadas no inóspito interior do Brasil, estavam

alheias aos acontecimentos da guerra, porque delas foram tirados o direito à comunicação, o acesso a veículos oficiais na língua materna, o direito de estudarem a língua materna e o livre deslocamento. Lembra-se do passado recente, de quando o ex-presidente Fernando Collor de Mello confiscou as poupanças dos brasileiros. Esta modalidade de “pacote de horrores”, disfarçada de modelo econômico, porém, já havia sido praticada pelo presidente Getúlio Vargas durante a Segunda Guerra Mundial, quando foi confiscado o dinheiro dos estrangeiros descendentes dos países do Eixo como desculpa para amenizar os prejuízos da guerra, em que dezenas de navios brasileiros foram bombardeados pelos inimigos.

Centenas de famílias japonesas foram despejadas de suas casas em São Paulo. Os moradores das ruas do Estudante e Conde de Sarzedas, por exemplo, foram expulsos de suas moradias no auge da guerra, em 1942. “Por razões de segurança nacional, todos os súditos do Eixo residentes nas duas ruas deveriam ‘evacuar’ os imóveis em doze horas. À pergunta se repetia: - ‘Mas mudar para onde?’ -, os policiais respondiam sempre da mesma forma - ‘isso não é problema meu’” (Moraes, 2004, p. 52). Quando o racionamento de alimentos começou, alimentados pelo espírito político que pairava no país, os jornais colocaram a culpa nos japoneses que “roubaram a fertilidade do solo” (Moraes, 2004).

Entende-se, ademais, que os cineastas e os roteiristas dos filmes aqui analisados buscaram, além dos livros-reportagens, alicerces das transposições, vestígios do passado em outros documentos, lugares, personagens, histórias orais e escritas, para a construção dos enredos com início, meio e fim. A partir de códigos, convenções e regras cinematográficas, os dramas foram reconstruídos com diferentes interpretações, possibilitando que as duas histórias fossem narradas de forma coerente, cada qual com a visão da respectiva equipe de direção. Em defesa dos filmes históricos, Rosenstone (2015) sugere que público e pesquisadores deixem de esperar a exatidão detalhada dos acontecimentos, coerente com a teoria da transposição, que durante o processo de adaptação, pode transformar o ordenamento do enredo, como o ponto de partida ou a conclusão, o foco do romance, o ritmo pode ser alterado, o tempo comprimido ou expandido. Uma história mostrada não é o mesmo que uma história contada. “Mostrar uma história, como em filmes, envolve uma *performance* direta, auditiva e geralmente visual, experienciada em tempo real” (Hutcheon, 2011, p. 35) durante as gravações pela equipe e intérpretes, depois pelo público no cinema.

Para Hutcheon (2011), vista como uma entidade ou produto formal, a adaptação é uma transposição anunciada e extensiva de uma ou mais obras em particular. Essa “transcodificação” pode envolver uma mudança de mídia (de um poema para um filme) ou gênero (de um épico para um romance), ou uma mudança de foco e, portanto, de contexto:

recontar a mesma história de um ponto de vista diferente, por exemplo, pode criar uma interpretação visivelmente distinta. “A transposição também pode significar uma mudança, em termos de ontologia, do real para o ficcional, do relato histórico ou biográfico para uma narrativa ou peça ficcionalizada” (Hutcheon, 2011, p. 29) - tal como foi investigado neste estudo.

Embora Rosenstone (2015) afirme que assim como as narrativas históricas escritas, os filmes dramáticos não são espelhos que mostram uma realidade extinta, mas construções, obras cujas regras de interação com os vestígios do passado são necessariamente diferentes das obedecidas pela história escrita, apesar das diferenças de gênero, um romântico e outro *thriller*, os dois se debruçam nas narrativas dos respectivos livros-reportagem, os personagens estão diretamente ligados às histórias originais. No caso de *Olga* (2004), os personagens utilizam nomes históricos, diferentemente de *Corações Sujos* (2011), que optou por nomes fictícios, mas com personalidades verossimilhantes. Os incidentes que aconteceram em ambas as produções audiovisuais estão presentes nas obras de base jornalística.

A contribuição apresentada nesta tese é essencialmente a de uma analista que busca compreender como duas construções imagéticas se apropriaram das informações e fatos jornalísticos e históricos presentes nos livros-reportagem, bem como compreender os fenômenos por trás das práticas de construção. Do ponto de vista estético, em comum os dois filmes utilizaram enquadramentos fechados para prender a atenção e atrair o público para dentro da obra. Em relação às locações, *Olga* (2004) utilizou cenários fictícios, adaptou e caracterizou uma fábrica de tecidos, no Rio de Janeiro, como campo de concentração nazista. Já *Corações Sujos* (2011) utilizou como cenário uma comunidade na cidade de Paulínia, no interior de São Paulo. Dentro das dimensões simbólicas constitutivas do jornalismo, o filme preservou dados e fatos da apuração jornalística e mesmo na caracterização dos personagens buscou dar autenticidade usando atores japoneses falando no idioma de origem. Pode-se dizer que esta pesquisa realizou, em parte, um estudo comparado? Se considerado que os preceitos dos estudos comparados foram utilizados como recursos analíticos interpretativos, pode-se, sim, dizer que a comparação possibilitou um meio adequado de exploração para alcançar o objetivo de avaliar dissoluções e ganhos de marcas simbólicas da não-ficção nas transposições.

Conhecedor ou não das teorias da transposição, o público experimenta as adaptações intermediáticas diferentemente de como vivencia uma adaptação dentro de uma mesma mídia. A transposição como adaptação envolve, para seu público conhecedor, uma duplicação interpretativa, um movimento conceitual para frente e para trás entre a obra conhecida e aquela experienciada imageticamente. Como se isso não fosse complexo o suficiente, o contexto no

qual se experimenta a adaptação - cultural, social e histórico - é outro fator relevante para o significado e a importância que se atribui a essa forma ubíqua e palimpséstica de expressão. Quando Peter Brooks e Jean-Claude Carrière adaptaram o *Maabárata*, em 1975, não apenas transformaram o processo de contar uma história (por palavras) para o contexto fílmico, como também deslocaram um contexto indiano para um francês. Durante o processo, eles perceberam que precisavam encontrar alguma forma de unir as culturas e, então, decidiram acrescentar um narrador francês para conectar os dois mundos. Eles não foram os únicos a enfrentar esse tipo de desafio (Hutcheon, 2011, p. 189). Relevados os distintos contextos, o diretor Vicente Amorim também adotou a mesma estratégia estética e estilística para se aproximar de uma época em que a maioria, nas colônias japonesas, falava e entendia apenas o japonês. Mesmo trabalhando com personagens fictícios, mas com opções estéticas próximas da verossimilhança, a obra mostrou que os patriotas se recusavam a falar português por mais que entendessem, como ficou explícito nas falas do fotógrafo Takahashi no início da obra fílmica e na resposta do coronel Noboru Watanabe ao subdelegado. A autoridade brasileira perguntou em português e recebeu a resposta em japonês.

Em muitos momentos, ao longo da redação desta tese, foram abertas intertextualidades e hiperlinks próprios do fazer narrativo da grande reportagem que busca explicar determinados termos, circunstâncias e assuntos abordados. O jornalismo impresso costuma utilizar como ferramenta de ampliação dos temas os “hipertextos” em formato de *boxes* (caixas de textos com informações adicionais). Trata-se da contextualização cara à grande reportagem e uma das características do livro-reportagem. Não são apenas abertas caixas que não são fechadas, ao contrário, elas preenchem lacunas de perguntas que ficam na mente do leitor, a exemplo de um aluno que interrompe a aula para fazer questionamentos que se não forem sanados, ficam fluando como nuvens de dúvidas não respondidas. Entretanto, por que não aparecem em formato de notas de rodapé? Em alguns casos, para que a leitura não seja interrompida e sua fluência possa seguir sem as pausas para consultar o rodapé, tal como se interrompe uma leitura para se buscar um termo num dicionário para entender seu significado. Na opção desta tese, buscou-se em diferentes momentos inserir as informações adicionais no contexto dos capítulos de modo que a leitura das explicações ficasse diluída de forma mais orgânica e suave no texto. Além disso, outra opção estilística foi o uso de quadros-síntese. Na análise entre as duas modalidades de mídia (livro-reportagem e cinema de ficção) e com a proposta de edificar os modos de identificação e de apresentação das dimensões constitutivas do jornalismo (Silva, 2022, 2023), os quadros-síntese foram escolhidos para apresentar a sistematização das convergências e das divergências localizadas nas transposições.

Em termos de análise das marcas simbólicas das dimensões constitutivas do jornalismo decalcadas e/ou diluídas nos processos de transposição estudados, entende-se que a fragmentação e o achatamento da complexidade da trajetória de militância da personagem histórica *Olga* Benário em *Olga* (2004) se constituem um dos principais elementos de perdas do referencial verossimilhante na relação entre as mídias - livro-reportagem e cinema de ficção. Em contrapartida, no contexto das cenas cinematográficas, a tentativa frustrada de insurreição e a prisão de *Olga* Benario receberam um destaque significativo, assim como - e sobretudo - o romance entre *Olga* e Prestes, com referências diretas às cenas de amor e carícias ao filme *Hiroshima, meu amor* (1959), de Alain Resnais.

Já o assassinato da delatora Elvira Cupelo Colônio, por ordens do Partido Comunista brasileiro, e a caracterização do oficial Filinto Müller, proporcionaram na obra imagética um olhar bem próximo do que foi relatado no livro-reportagem. Mesmo sem utilizar o recurso do *flashback*, o roteiro optou por apresentar a informação crucial sobre o passado de Filinto Müller, principal adversário político de Prestes. A referência ao dinheiro que Filinto Müller teria furtado a intendência da Coluna Prestes, em abril de 1925, quando foi recém-promovido a major das forças revolucionárias e fugiu para a Argentina levando no bolso 100 contos de réis (Morais, 1985, p. 145), é uma informação jornalística relevante, que aparece nas duas narrativas quando Müller oferece como recompensa, para o primeiro que encontrar Prestes vivo ou morto, o prêmio de cem contos de réis, mesmo valor que Filinto Müller teria furtado, diante da constatação “Prestes ficou furioso e exigiu do general Miguel Costa, comandante da 1ª Divisão Revolucionária, que o desertor fosse destituído da promoção recebida e determinou a expulsão de Müller da Coluna” (Morais, 1985, p.145). Já a rebelião realizada na Casa de Detenção, na tentativa dos presos de evitar a deportação de *Olga* para a Alemanha, foi na obra imagética reduzida ao painel nas grades, recurso que diminuiu o custo de produção sem deixar de mostrar a indignação dos presos em relação à decisão do governo brasileiro em devolver a Alemanha uma judia comunista.

Por seu turno, infere-se que a transposição do livro *Corações Sujos* (2000), paradoxalmente, mesmo trabalhando com a construção de personagens e cenografias complexas - isto é, não diretamente relacionadas à caracterização direta de personagens históricos específicos - registra menos diluições das marcas simbólicas relacionadas às dimensões constitutivas do jornalismo - deontológicas, pragmáticas e estético-expressivas - referentes ao livro-reportagem que ganhou, em 2001, o Prêmio Jabuti de livro do ano de não-ficção. O roteirista juntou as peças do quebra-cabeças do livro-reportagem cheio de dados históricos distribuídos e fragmentados ao longo de nove capítulos. A obra imagética, por

exemplo, costura a desonra à bandeira japonesa presente no primeiro capítulo com a ação detalhada da tentativa de degola do Cabo Edmundo, militar que limpou as botas com a bandeira, descrita no Capítulo 7, para iniciar a primeira ação problematizada que será desencadeada ao longo da narrativa. Em última instância, a construção cênica conta com recortes da realidade fenomênica descrita no livro-reportagem e que estavam soltos foram unidos na obra cinematográfica para uma contextualização diferente das ocorrências reconstituídas. Os rituais de morte, a sequência frenética dos ataques aos compatriotas, a caracterização dos personagens e dos cenários também proporcionam um mergulho na história recente e pouco conhecida entre os brasileiros e por boa parte da comunidade nipônica, que buscou a discrição e o segredo em torno das ações da seita *Shindo Renmei*.

Jacques Aumont (2015) defende o papel desempenhado pela ficção como “[...] um instrumento simbólico que nos fornece meios para refletirmos sobre as grandes questões existenciais, sociais e psicológicas com que somos confrontados. A ficção é o pensamento tornado aprazível para todos” (Aumont, 2015, p. 80). Nesse sentido, se no contrato comunicativo ligado à informação corresponde-se a uma visada do *fazer saber* (Charaudeau, 2007, p. 86), na produção cinematográfica o regime discursivo da ficção também é de ordem contratual, ou seja, o espectador aceita receber a criação inventiva como se equivalesse a uma realidade, a uma verossimilhança (Aumont, 2015, p. 84). Isso ocorre, pois, de acordo com Aumont (2015, p. 92), o cinema desenvolve um “modelo simbólico do mundo real”, os filmes são apreciados primeiramente, no plano social, pela imagem concreta que apresenta de um mundo imaginário que se assemelha ao que a sociedade vive, que como em qualquer viagem proporciona experiências e modos de compreensão sobre situações variadas.

Em termos estruturais, esta tese foi dividida em três partes. Na primeira parte, composta por dois capítulos, buscou-se apresentar seus fundamentos teórico-conceituais, da linguagem verbal à linguagem audiovisual, os elementos teóricos da transposição, as marcas simbólicas e as dimensões constitutivas da não-ficção, passando pelo jornalismo e pela história. A segunda parte foi composta por três capítulos contextuais. O primeiro deles trouxe a trajetória do escritor Fernando Moraes, autor dos livros *Olga* (1985) e *Corações Sujos* (2000), bem como dos diretores dos filmes homônimos, respectivamente, Jayme Monjardim e Vicente Amorim. O segundo capítulo da segunda parte debruçou-se sobre as escolhas envolvidas na construção da personagem histórica *Olga Benario*. Finalmente, o terceiro capítulo da segunda parte voltou-se à pesquisa histórica relacionada à imigração japonesa no Brasil e à formação da seita *Shindo Renmei* ao término da Segunda Guerra Mundial. Já a parte final da tese foi composta por quatro capítulos contendo as análises das transposições dos livros-reportagem para o cinema e as

marcas simbólicas da não-ficção nas obras imagéticas de *Olga* e *Corações Sujos*, contendo também os quadros-síntese que sistematizaram os pontos de convergência e divergência entre as adaptações.

Memória, memória afetiva, memória fotográfica, memória histórica. O diretor no uso das técnicas e da linguagem cinematográfica busca cativar o espectador primeiramente pelo olhar, depois pelo som. Na sala escura, absorvido pela tela, o espectador vivencia a ilusão de olhar sem ser visto, uma prazerosa sensação de poder (Galery, 2004, p. 54). Os filmes históricos, mesmo que o espectador saiba de antemão que são representações, afetam a maneira como o passado é visto e vivenciado. Na maioria dos casos, esse efeito é sutil, mas ainda assim constitui um efeito (Rosenstone, 2015, p. 18). Não há como sair indiferente quando a narrativa está dentro de um contexto de passado recente no qual a sombra obscura ainda ronda o país - caso de *Olga* (2004). Marcelo Paiva (2015) diz que as memórias são referências de um tempo que vão nortear o comportamento humano em diferentes fases da vida. Referências que, ao longo dos anos, são apagadas da mente, portanto, para que não sejam esquecidas completamente, fotos, filmes, relatos orais, pessoas de perto ou de longe, são usadas para lembrá-las: um jornalista, um amigo que empresta um livro-reportagem sobre o tema, etc.

A ditadura remete a um período obscuro de crimes contra a humanidade no qual o país é a principal vítima. Pessoas como *Olga* Benário foram agentes e testemunhas que lutaram contra um sistema político opressor e pagaram com a própria vida a coragem que tiveram ao fazer oposição e por buscar melhores condições de vida para uma sociedade, independente do país. Nas análises aqui desenvolvidas da transposição do livro-reportagem *Olga* (1985) para a obra imagética, faz-se importante destacar os pontos convergentes que ganharam evidência a partir da verosimilhança e, nesse horizonte, sublinhar que o objetivo central de identificar as principais marcas simbólicas e constitutivas das dimensões estético-expressiva, pragmática e ético-deontológica do jornalismo foi atingido. A obra original de *Olga* (2004), disponível na plataforma *Globoplay*, apresenta cerca de vinte pontos de convergência que foram sublinhados no processo de transposição. O primeiro deles é a personalidade marcada pela coragem, ousadia e frieza de *Olga* Benário, demonstrada desde a participação nas ações do Partido Comunista alemão, ao cumprimento das missões como a ação de resgate do professor Otto Braun, da Casa de Detenção de Moabit, na Alemanha, e na segurança de Luís Carlos Prestes, no retorno dele ao Brasil, depois de quase dez anos vivendo exilado. *Olga* Benário conhecia a trajetória política do líder da Coluna Prestes e sabia que Carlos Prestes estava retornando ao Brasil, em 1935, com o objetivo de implantar no país o Partido Comunista brasileiro. Outro ponto convergente é a apresentação dos personagens históricos Elise Saborowski “Sabo” e o esposo Arthur Ewert,

um dos mais respeitados políticos internacionais do *Comintern*. Os dois estavam no Brasil com a missão de apoiar e assessorar Luís Carlos Prestes na instalação do Partido. Elise Saborowski e o esposo Arthur Ewert Comunista foram presos e torturados pela polícia brasileira depois da tentativa de Intentona Comunista em novembro de 1935.

Dentre outras convergências encontradas estão as articulações políticas envolvendo o presidente Getúlio Vargas, o Ministro das Relações Exteriores e o Chefe da Polícia do Distrito Federal Filinto Müller. O filme deixa implícito para o espectador atento que o manifesto de criação da Aliança Nacional Libertadora (ANL) escrito por Prestes e lido na convenção do movimento foi a desculpa que o presidente à época precisava para decretar Estado de Sítio em nome da Segurança Nacional, tornando ilegais as atividades da ANL e do Partido Comunista, organizando rapidamente um contra-ataque à insurreição na tentativa de concretizar a Revolução Nacional Libertadora. Quando o levante teve início no Nordeste, em Natal e Recife, ocorreu na madrugada do dia 27 de novembro de 1935 uma reunião na casa de *Olga* e Prestes com membros do alto escalão do Partido Comunista brasileiro para definir o parecer contra ou a favor da insurreição e da greve geral. Na obra imagética, *Olga* Benário defende o levante no Rio de Janeiro junto com Prestes, que era até então o único a defender o levante em apoio aos companheiros do nordeste do país. Tanto no livro-reportagem quanto na obra imagética, o argumento primordial usado para convencer os demais foi o de que a Marinha de Guerra estava comprometida com Prestes para tomar o poder.

O plano da revolução foi detalhado por Prestes, que enviou cópias às guarnições, mas a revolução, definida na madrugada, foi encerrada no mesmo dia; havia guardas do governo de tocaia instalados estrategicamente para sufocar o levante. A perseguição aos inimigos e as prisões aconteceram. Outros pontos convergentes são a prisão de Elise Saborowski e Arthur Ewert presenciada por *Olga* Benário quando chegava à residência do casal. A obra imagética mostra *Olga* correndo de volta para casa avisar Prestes e ajudá-lo a esconder documentos e destruir provas, antes de buscar outro esconderijo. Os papéis com as provas que a polícia buscava foram colocados em um cofre. As duas obras explicam que um agente enviado pelo partido teve como missão instalar explosivos no cofre se fosse aberto sem a senha. O cofre não explodiu, pois se tratava de um agente duplo que forneceu as combinações para sua abertura. Embora roteiro e direção tenham diluído e suavizado as torturas duramente sofridas pelo casal Elise Saborowski e Arthur Ewert, a obra imagética mostrou que o Partido Comunista não tolerou a delação de seus membros que foram presos, principalmente a delação de Elvira Cupelo, esposa de Miranda, secretário do Partido Comunista no Brasil. Por conta da traição, Elvira foi condenada à morte por estrangulamento pelo “tribunal vermelho”, a direção concluiu

que ela havia colaborado com a polícia.

A noção de verossimilhança aplicada aos momentos que antecederam a prisão de *Olga* e Prestes e a própria detenção do casal merecem ser pontuados. Era fevereiro de 1936 e *Olga* Benario apreciava pela janela do quarto os grupos que passavam pela rua brincando o carnaval. Em março, a polícia chegou até o esconderijo do casal. No momento da prisão, como a ordem era para entrar atirando, *Olga* se colocou à frente de Prestes dizendo que ele estava desarmado, evitando que fosse morto a tiros. A caminho da Casa de Detenção, grudou-se ao corpo do marido, obrigando a polícia a transportar os dois no mesmo veículo. Na prisão, *Olga* Benário foi acolhida por outras mulheres, nas mesmas condições de presas políticas, reencontrando a amiga Elise “Sabo”, debilitada e sofrendo de fortes pesadelos, consequência das torturas que sofreu. Também descobriu na prisão que estava grávida e aproveitou um dos momentos de interrogatório para anunciar à imprensa que esperava um filho de Luís Carlos Prestes - cena bastante enfatizada na produção de Jayme Monjardim.

Filinto Müller, ex-membro da Coluna Prestes, inimigo declarado do ex-comandante, conseguiu autorização e um navio sem escalas para deportar *Olga* Benario grávida de sete meses direto para a Alemanha nazista. Na Casa de Detenção, os presos demonstraram insatisfação com a frágil desculpa da polícia de transferi-la para um hospital, mas *Olga* acreditou e aceitou a transferência até descobrir que, na verdade, tratava-se de sua deportação. Anita Leocadia Benario Prestes nasceu na prisão e permaneceu sob os cuidados da mãe por um ano e três meses, tempo que *Olga* produziu leite para a amamentação da filha. Leocadia Prestes, mãe de Carlos Prestes, conseguiu autorização para cuidar da neta. *Olga* Benario foi então transferida para um campo de concentração onde era obrigada a trabalhar forçadamente e morreu numa câmara de gás. Os nomes dos personagens usados no filme de ficção são referências diretas a pessoas reais que viveram na época e ocuparam os cargos apresentados no livro-reportagem.

Diante de tantos pontos de convergência, por que o filme foi tão criticado quando de seu lançamento? A resposta, como demonstrado na tese, refere-se aos inúmeros pontos de divergência que também foram identificados. Dentre eles, ressalta-se o achatamento da complexidade da história de *Olga* Benário como militante política na Juventude Comunista Alemã e, principalmente, o excesso de romantismo que reduziu a trajetória de luta dos dois revolucionários a um caso de amor. Reitera-se este ponto, pois entende-se que estratégia cinematográfica do diretor de *Olga* (2004) - um expoente da telenovela brasileira - remeteu, neste caso, a um dialogismo com a proposta do cineasta francês Alain Resnais em *Hiroshima, meu amor* (1959), considerado filme clássico do cinema. No fim dos anos 1950, Resnais ousou

utilizar no cinema uma narrativa não-linear e uma abordagem poética do amor e da memória. O cineasta francês introduziu um casal romântico no auge da paixão, com cenas de carícias e sexo, para abordar as consequências dos ataques a Hiroshima e Nagasaki, no Japão, durante a Segunda Guerra Mundial. No caso de *Olga* (2004), porém, muitas das opções estéticas remeteram, em última análise, a um resultado mais afeito à estética da teledramaturgia diária da televisão brasileira.

Já em *Corações Sujos* (2012) as formas de expressão empregadas pelo diretor Vicente Amorim na construção da obra de ficção desde os primeiros minutos endereçam a códigos estilísticos próprios da linguagem cinematográfica. A resignificação do locus de execução das cenas vale-se da poética audiovisual para construir uma cidade diegética, restrito a um vilarejo sem nome próprio, ao redor de uma cenográfica cooperativa algodoeira, onde se institui a maior parte da trama, mas que contém elementos simbólicos muito próximos daquilo que foi narrado no livro-reportagem de Fernando Morais (1985) - a exemplo da loja de ferramentas e de secos e molhados, que funcionava em Tupã, interior de São Paulo, uma das empresas financiadoras da seita. Da mesma forma como estabeleceu-se a análise da obra imagética *Olga* (2004), mostra-se importante destacar os pontos de convergência que decalcam elementos e marcas simbólicas do jornalismo presentes nesta transposição. Um dos principais pontos de representação da verossimilhança está na construção do personagem protagonista, o fotógrafo Takahashi, que interpreta dois personagens ao mesmo tempo: um deles, Masashige Onishi, fotógrafo membro da seita, é responsável por fraudar as legendas e fotojornalísticas sobre o fim da Segunda Guerra Mundial e a rendição do Japão; o outro, o soldado (*tokkotai*) mais fiel e determinado da seita, Eiti Sakane, responsável por diversas execuções e que, ao final do livro-reportagem, deixa de ser um *tokkotai*, ou seja um soldado que dá a vida pelo imperador, para se converter em *ronin*, um soldado sem mestre.

O desrespeito à bandeira, símbolo máximo de uma nação, a truculência do Cabo Edmundo Vieira Sá, que na ficção recebe o nome de Cabo Garcia, embora com características físicas diferentes, a tentativa de matar o cabo que desonrou a pátria japonesa, e a imagem dos homens a caminho da delegacia, são aspectos de representação verossimilhantes utilizados para iniciar a trama diegética e que também estão presentes no livro-reportagem. A foto dos sete integrantes da seita *Shindo Renmei*, apelidados de samurais, com a imagem sombria dos *tokkotai* no meio da noite a caminho da delegacia foram responsáveis pela carga dramática nas duas obras, suspense quebrado com a chegada da V Companhia do Exército que deteve os membros da seita. O uso do intérprete, nas duas obras, o contador amigo da polícia. A bandeira do Japão imperial amarrada no corpo dos patriotas, as sentenças de morte desenhadas ou fixadas

nas casas dos “derrotistas” - “corações sujos” - por membros do grupo ilegal *Shindo Renmei* e os bilhetes com opção de suicídio são outros elementos simbólicos revelados ao longo da narrativa verbal e usados como conteúdo na construção imagética. Os patriotas, inclusive, se aproveitaram do momento político de restrições, perseguições e proibições aos imigrantes de países que compunham o Eixo para vender passagens de um navio fictício da esquadra imperial que supostamente estava chegando ao Porto de Santos para repatriar os japoneses residentes no Brasil. Dezenas de famílias venderam as propriedades, compraram os bilhetes falsos e perderam as poucas economias.

Entende-se que, em geral, nos processos de transposição, os cineastas buscam na não-ficção elementos para construir o cinema de ficção, recorrendo não raramente à reprodução de certas características que remetem ao realismo, por exemplo na caracterização de personagens históricos. A reconstrução, entretanto, não significa um decalque estanque destas dimensões simbólicas do jornalismo, mas contribui certamente para a uma aproximação simbólica dos personagens. Vicente Amorim mobilizou atores profissionais trazidos do Japão para trabalhar no filme, a maioria não falava português. O perfil do coronel idealizador da *Shindo Renmei*, Junji Kikawa, homem franzino com alto grau de liderança e poder de persuasão, passou a ser no filme fisicamente muito próximo do coronel Noboru Watanabe, mentor dos patriotas, vitoristas, os *tokkotai*. Semelhantemente, a caracterização de personalidade e das vestimentas do diretor da cooperativa agrícola assassinado pela seita também foi calcado em uma representação realista, embora ficcional. Na obra imagética, Sasaki-san, interpreta o metódico Ikuta Mizobe, sempre de paletó e gravata, homem calmo, sensato, que reúne os empregados da Cooperativa para transmitir a notícia do fim da guerra, além de alertar sobre os problemas na colônia. Embora todo o conflito da *Shindo Renmei* tenha como pano de fundo a guerra civil entre os patriotas (*kachigumi*), que não aceitavam a rendição do Japão, e os derrotistas (*makegumi*), que acreditavam na derrota dos países do Eixo na Segunda Guerra Mundial, a questão política envolvendo a seita foi diluída na produção imagética, ao ponto de parecer que o conflito localizava-se apenas àquele microcosmo da colônia. A problemática, entretanto, foi muito mais ampla. Candidatos chegaram a ser eleitos e nomeados tanto para a prefeitura de São Paulo quanto para o Estado com o apoio da colônia nipônica.

Por fim, destaca-se a relevância da análise interdisciplinar adotada, que possibilita uma compreensão mais profunda do diálogo entre o jornalismo e o cinema. A investigação demonstra que, na transposição, o objetivo não se resume à mera reprodução de dados factuais, mas consiste na reinterpretação e reconstrução de narrativas, o que permite ao espectador experimentar uma nova leitura dos eventos históricos, impregnada de emoção e simbolismo.

Essa perspectiva teórica e metodológica contribui de forma significativa para o debate sobre as práticas adaptativas, ressaltando a importância de considerar tanto os aspectos técnicos quanto os contextos culturais e sociais que permeiam a produção de sentido nas obras cinematográficas.

Contudo, a robustez do estudo comparativo entre *Olga* (2004) e *Corações Sujos* (2011) também aponta para importantes lacunas e direções futuras de pesquisa. Embora o trabalho demonstre a eficácia da abordagem adotada, vislumbra-se a possibilidade de ampliar o campo de investigação, incorporando outras produções que dialoguem com os processos de transposição histórica. A integração de métodos quantitativos e qualitativos, por exemplo, poderá oferecer uma compreensão mais abrangente acerca do impacto das adaptações na percepção do público, sobretudo em um cenário marcado pela crescente influência das plataformas digitais e dos serviços de *streaming*.

Assim, esta tese reforça a importância de uma abordagem interdisciplinar na compreensão dos processos de transposição, mas também abre caminho para futuras investigações que possam enriquecer o arcabouço teórico e metodológico sobre a construção da memória coletiva em interface entre a ficção e a não-ficção. Em síntese, entende-se que o estudo representa uma contribuição substancial para o desvelamento dos mecanismos que regem a adaptação de narrativas jornalísticas para o cinema, demonstrando que a transposição vai além de uma simples conversão de formatos, sendo um processo interpretativo que reconfigura a maneira como o passado é contado e experimentado. Ao fomentar uma reflexão crítica sobre a intersecção entre história, mídia e cultura, acredita-se que a tese estabelece uma base sólida para o avanço do conhecimento e para a realização de pesquisas futuras que explorem os desafios e as potencialidades da adaptação narrativa em um mundo em constante transformação.

REFERÊNCIAS

AGÊNCIA SENADO. Caiado critica a "monstruosidade" que estaria contida no livro *A Toca dos Leões*. **Senado Federal**, Brasília, 2005. Disponível em:

<https://www12.senado.leg.br/noticias/materias/2005/08/01/livro-conta-historia-de-agencia-de-publicidade>. Acesso em: 4 nov. 2023.

AGNELLI, Henrique Pons. **A economia do algodão no Brasil, 1930-1945: industrialização, crise cambial e política externa**. 2022. Dissertação (Mestrado em História Econômica) - Programa de Pós-Graduação em História Econômica, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2022. Disponível em: https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8137/tde-06032023-124108/publico/2022_HenriquePonsAgnelli_VCorr.pdf. Acesso em: 31 jan. 2025.

AMADO, Jorge. **O Cavaleiro da Esperança**. 20. ed. São Paulo: Círculo do Livro, 1979.

ANCINE. "Ainda Estou Aqui" faz história no cinema brasileiro: filme conquista o Oscar de Melhor Filme Internacional. **Gov.br**, Brasília, 3 mar. 2025.

ANCINE. Listagem de filmes brasileiros lançados de 1995 a 2023. **Gov.br**, Brasília, 3 mar. 2024. Disponível em: <https://www.gov.br/ancine/pt-br/oca/cinema/arquivos-pdf/listagem-de-filmes-brasileiros-lancados-1995-a-2023.pdf>: Acesso em: 8 mar 2025.

ANDREW, James Dudley. **As principais teorias do cinema**: uma introdução. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.

ARANTES, Silvana. Filme "Olga" é escolhido como o candidato do Brasil ao Oscar 2005. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 2005. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2209200421.htm#:~:text=%22Olga%22%2C%20de%20Jayme%20Monjardim,pa%C3%ADses%20a%20apresentar%20seus%20candidatos.> Acesso em: 27 jan. 2025.

ARAÚJO, Emanuel. **A construção do livro**. Rio de Janeiro: Lexikon, 2012.

ARAÚJO, Emanuel. **A Construção do Livro**. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 1985

ARISTÓTELES; HORÁCIO; LONGINO. **A poética clássica**. Tradução: Jaime Bruna. 12. ed. São Paulo: Cultrix, 2005.

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **A análise do filme**. Tradução: Hélder Viçoso. Lisboa: Texto & Grafia, 2015.

AUMONT, Jacques (Org.). **A estética do filme**. Tradução: Mariana Appenzeller. 9. ed. Campinas: Papirus. 2012.

BARBOSA, João Alexandre. A literatura como conhecimento. In.: BARBOSA, João Alexandre. **A biblioteca imaginária**. São Paulo: Ateliê Editorial, 1996.

BARNHURST, Kevin; NERONE, John. **The form of news**: a history. New York: Guilford Press, 2001.

BARROS, Benedicto Ferri (Org.). **Uma epopéia moderna**: 80 anos da imigração japonesa no Brasil. São Paulo: Hucitec; Sociedade Brasileira de Cultura Japonesa, 1992.

BARTHES, Roland. Structure du fait divers. In: BARTHES, Roland. **Essais critiques**. Paris: Seuil, 1966.

BASTIDORES do filme Olga. [S. l.: s. n], 2022. 1 vídeo (12 min 40 seg). Publicado pelo canal Cadu Rodrigues-Content Producer. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=oNBbWvDWEZ4>. Acesso em: 20 jan. 2025

BATISTA, Orlando Antunes; MARTINS, Alfredo Peixoto. **Modelagem linguísticas e adaptações textuais**. Três Lagoas: Contato, 1996.

BEAUVOIR, Simone. **O segundo sexo: fatos e mitos**. Tradução: Sérgio Milliet. 4. ed. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1970.

BELTRÃO, Luiz. **Iniciação à filosofia do jornalismo**. São Paulo: AGIR editôra, 1960.

BENJAMIN, Walter. **Linguagem, tradução, literatura: filosofia, teoria e crítica**. 1. ed. São

BIBLIOTECA PÚBLICA DO PARANÁ. Quero ser escritor: escritores, editores e críticos apontam os caminhos e as dificuldades de iniciar carreira na literatura. **Cândido – Jornal da Biblioteca Pública do Paraná**, [S. l.], n. 10, maio 2012.

BORGES, Rogério Pereira. **Autonomia e ruptura: uma proposta teórica para o jornalismo literário**. 2011. 369f. Tese. (Doutorado em Comunicação) - Programa de Pós-graduação em Comunicação, Universidade de Brasília, Brasília, 2011.

BOURDIEU, Pierre. **Sobre a televisão**. Rio de Janeiro: Zahar, 1997a.

BOURDIEU, Pierre. The forms of capital. In: HALSEY, Albert Henry; LAUDER, Hugh; BROWN, Phillip; WELLS, Amy Stuart. **Education, Culture, Economy, Society**. Oxford: Oxford University Press, 1997b.

BRANDÃO, Helena Nagamine. **Introdução à Análise do Discurso**. 3 ed. Campinas: Unicamp, 2012.

BRANDÃO, Ignácio de Loyola. **Cuba de Fidel: viagem à ilha proibida**. São Paulo: Livraria Cultura Editora, 1978.

BUBER, Martin. **Eu e Tu**. Tradução: Newton Aquiles von Zuben. 5. ed. São Paulo: Centauro, 2001.

CABRITA, Débora Alves Pereira. Uma história, duas obras e diferentes representações. **Foco**, [S. l.], v. 16, n. 6, 2023.

CABRITA, Débora Alves Pereira. **Linguagem audiovisual do documentário: o trabalho das comitivas pantaneiras a partir da experiência de uma peoa**. 2018. Dissertação (Mestrado em Comunicação) - Programa de Pós-graduação Mestrado em Comunicação, Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS), Campo Grande, 2018.

CAMPBELL, Joseph. **O herói de mil faces**. Tradução: Adail Ubirajara Sobral. São Paulo: Cultrix/Pensamento, 1948.

CAMPOS, Haroldo. Texto literário e tradução. In: TÁPIA Marcelo; NÓBREGA, Thelma (Org.). **Haroldo de Campos: Transcrição**. São Paulo: Perspectiva, 2013.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e Sociedade**. 9. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.

CAÑIZAL, Eduardo. Poética da Imagem. **Novos Olhares**, [S. l.], v. 8, n. 8, 2001.

CAPOTE, Truman. **A Sangue frio**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1965.

CAPUANO, Amanda. O efeito da pandemia no cinema: bilheteria brasileira caiu 78% em 2020. **Veja**, São Paulo, 13 jan. 2021.

CASTRO, Ruy. **Estrela solitária**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

CASTRO, Ruy. **O anjo pornográfico**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

CHARAUDEAU, Patrick. **Discurso das mídias**. São Paulo: Contexto, 2006.

CHRISTOFOLETTI, Rogério. Valores, ordenamentos de conduta e subsistência do Jornalismo. **Compós**, [S. l.], 2011. Disponível em: http://www.compos.org.br/data/biblioteca_1680.pdf. Acesso em: 22 jan. 2020.

CHRISTOFOLETTI, Rogério (Org.). Ver, olhar, observar. In: CHRISTOFOLETTI, Rogério. **Observatórios de mídia: olhares da cidadania**. São Paulo: Paulus, 2008a.

CHRISTOFOLETTI, Rogério. **Ética no jornalismo**. São Paulo: Contexto, 2008b.

CHOMSKY, Noam. **A Mídia: propaganda Política e Manipulação**. São Paulo: Martins Fontes – WMF, 2014.

COLUCCI JUNIOR, José. Tecnologia e hipocrisia digital. **Observatório da Imprensa**, São Paulo, ed. 219, 2003.

COMISSÃO DE ELABORAÇÃO DA HISTÓRIA DOS 80 ANOS DA IMIGRAÇÃO JAPONESA NO BRASIL (Ed.). **Uma epopéia moderna: 80 anos da imigração japonesa no Brasil**. São Paulo: Hucitec: Sociedade Brasileira de Cultura Japonesa, 1992.

COMPANHIA DAS LETRAS. Sobre o livro: a renomada biografia de Olga Benário ganha nova edição acrescida de posfácio inédito sobre a história do PCB. **Companhia das Letras**, São Paulo, 2022.

COMPARATO, Doc. **Da criação ao roteiro: teoria e prática**. São Paulo: Summus, 2009.

CROITOR, Cláudia. ‘Olga’ de Jayme Monjardim terá ritmo de novela. **Folha de S. Paulo – Ilustrada**, São Paulo, 2003. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2508200310.htm>. Acesso em: 3 nov. 2023.

CORAÇÕES Sujos. Direção: Vincente Amorim. Rio de Janeiro: Globo Filmes; Downtown Filmes, 2012. Filme (108 min), son., color.

COSSON, Rildo. **Romance-reportagem: o gênero**. Brasília: Universidade de Brasília; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2001.

CUNHA, João Manuel dos Santos. De Dom Casmurro a Capitu: problemas de um percurso transtextual. **Revista eletrônica de crítica e teoria de literaturas**, Porto Alegre, v. 4, n. 1, 2008.

DARNTON, Robert. **A questão dos livros: presente, passado e futuro**. Tradução: Daniel Pellizari. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

DEFLEUR, Melvin; BALL-ROKEACH, Sandra. **Teorias da Comunicação de Massa**. Rio de Janeiro: Zahar, 1993.

DEZEM, Rogério. **Um exemplo singular de política imigratória**: subsídios para compreender o processo de formação dos núcleos pioneiros de colonização japonesa no estado de São Paulo (1910-1930). São Paulo: Arquivo Público do Estado e Universidade de São Paulo, 2005.

DORNELES, Carlos. **Deus é Inocente a Imprensa Não**. São Paulo: Globo, 2002.

ENNES, Marcelo Alario. **A construção de uma identidade inacabada**: nipo-brasileiros no interior do Estado de São Paulo. São Paulo: UNESP, 2001.

ENTREVISTA com Vicente Amorim. [S. l.: pauliniacinefest], 2011. 1 vídeo (2 min 16 seg). Publicado pelo canal pauliniacinefest. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=iwPjOqgvfls>. Acesso em: 25 ago. 2011.

EZABELLA, Fernanda. "Corações Sujos" vira thriller de amor. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 2010. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq0405201012.htm>. Acesso em: 29 jan. 2025.

FANTÁSTICO. 'Passaporte para Liberdade' vai mostrar a história de Aracy de Carvalho. **Fantástico**, [S. l.], 2021.

FARIA, Álvaro Alves de. **4 cantos de pavor e alguns poemas desesperados**. São Paulo: Alfa Ômega, 1973.

FARID, Hany. Photo forensics: from Stalin to Oprah. **Fotomuseum Winterthur**, [S. l.], 2015. Disponível em: <https://www.fotomuseum.ch/de/2015/10/15/photo-forensics-from-stalin-to-oprah-2/>. Acesso em: 16 nov. 2024.

FENAJ. **Código de Ética dos Jornalistas Brasileiros**. Brasília, DF: FENAJ, 2014.

FERRO, Marc. **Cinema e História**. 2. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2010.

FERRO, Marc. **El cine, una visión de la historia**. Madri: Akai, 2008.

FERREIRA, Norma Sandra de Almeida. As pesquisas denominadas "Estado da Arte". **Educação & Sociedade**, Campinas, v. 23, n. 79, ago. 2002.

FIELD, Syd. **Manual do roteiro**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2016.

FIELD, Syd. **Manual do roteiro**: os fundamentos do texto cinematográfico. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

FILHO, Ciro Marcondes. **Violência Política**. São Paulo: Moderna, 1987.

FIORIN, José Luiz. **Elementos de análise do discurso**. São Paulo: Contexto, 2006.

GABEIRA, Fernando. **O que é isso, companheiro?** São Paulo: Companhia das Letras, 1979.

FOLHA DE S. PAULO. "NYT" reconhece ter falhado no caso da repórter Judith Miller.

Folha de S. Paulo, São Paulo, 2005. Disponível em:

<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/mundo/ft1710200510.htm>. Acesso em: 15 nov. 2024.

FOLHA DE S. PAULO. Olga é visto por 385 mil: longa é a maior bilheteria nacional do ano.

Folha de S. Paulo, São Paulo, 2004. Disponível em:

<https://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u46932.shtml>. Acesso em: 14 ago. 2023.

FOLHA DE S. PAULO. Veja o perfil político de Fernando Moraes, 1º sabatinado pela Folha.

Folha de S. Paulo, São Paulo, 19 out. 2002.

GALERY, Maria Clara Versiani. Considerações em torno do espectador, do olhar e da representação do feminino. **Fragmentos**, Florianópolis, n. 26, p. 53-60, jan./jun. 2004.

GALVÃO, Walnice Nogueira. A voga do biografismo nativo. **Estudos Avançados**, São Paulo, Brasil, v. 19, n. 55, p. 349-366, 2005

GARÓFALO, Nico Garófalo. Batalhão 6888: a história real por trás do filme. **Estadão**, São

Paulo, 2024. Disponível em: https://www.estadao.com.br/cultura/cinema/batalhao-6888-a-historia-real-por-tras-do-filme-nprec/?srsltid=AfmBOooRFMykHxQItrbq5_ZC3vwtIjmvPNcK0fXajFNJgiXrtsUfID.

Acesso em: 17 jan. 2025.

GENETTE, Gérard: **Palimpsestos: a literatura de segunda mão**. Belo Horizonte: Edições Viva Voz, 2010.

GENRO FILHO, Adelmo. **O segredo da pirâmide**: (para uma Teoria Marxista do Jornalismo). 1987. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) - Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Sociologia Política, Universidade Federal de Santa Catarina, 1987.

GOMES, Márcia Marques; ALVES, Gedy Brum Weis. Cinema e literatura: transposição intermediária da história de um defunto autor. **Alceu: Revista de Comunicação, Cultura e Política**, [S. l.], v. 20, n. 42, out./dez. 2020. Disponível em: <https://revistaalceu.com.puc-rio.br/alceu/article/view/181/181>. Acesso em: 2 nov. 2023.

GOMES, Wilson. **Jornalismo, fatos e interesses**: ensaios de teorias do jornalismo. Florianópolis: Insular, 2009.

GROTH, Otto. **O poder cultural desconhecido**: fundamentos da ciência dos jornais. São Paulo: Vozes, 2011.

G1. Filme brasileiro 'Ainda Estou Aqui' ganha prêmio de melhor roteiro no Festival de Veneza. **Pop & Arte**, São Paulo, 2024. Disponível em: <https://g1.globo.com/pop-arte/cinema/noticia/2024/09/07/filme-brasileiro-ainda-estou-aqui-ganha-premio-de-melhor-roteiro-no-festival-de-veneza.ghtml>. Acesso em: 9 set. 2024.

HAAG, Carlos. A guerra dos rosas. **Revista pesquisa FAPESP**, São Paulo, 2011.

HALL, Stuart. **Da diáspora**: identidades e mediações culturais. Tradução: Liv Sovik. Belo Horizonte: UFMG; Brasília: UNESCO, 2003.

HERSEY, John. Hiroshima. **The New Yorker**, New York, 1946.

HITLER: propaganda da W/Brasil para a Folha de S. Paulo (1987). [Brasília: Poder 360], 2020. 1 vídeo (1 min 20 seg). Publicado pelo canal Poder 360. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=3aeweCXBU0g>. Acesso em: 2 fev 2025

HOHLFELDT, António. Inquérito sobre o ano literário de 1978 no Brasil. **Revista Colóquio/Letras**, [S. l.], n. 48, mar. 1979.

HOUAISS, Antônio. Prefácio. In: ARAÚJO, Emanuel. **A construção do livro**. Rio de Janeiro: Lexikon, 2012.

HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da adaptação**. Florianópolis: EDUFSC, 2011.

KARAM, Francisco José Castilhos. Ética, deontologia, formação e profissão: observações sobre o Jornalismo. **Estudos em Jornalismo e Mídia**, Florianópolis, v. 1, n. 1, 2004.

KIYOTANI, Masuji; YAMASHIRO, José. Do Kasato-Maru até a década de 1920. In: Comissão de elaboração da história dos 80 anos da imigração japonesa no Brasil (Ed.). **Uma epopéia moderna**: 80 anos da imigração japonesa no Brasil. São Paulo: Hucitec: Sociedade Brasileira de Cultura Japonesa, 1992.

KLIMIUC, Denis Le Senechal. **Da página à tela**: a arte das adaptações para o audiovisual. Guarulhos: Develheska, 2024.

KOIFMAN, Fabio; AFONSO, Rui. Os vistos concedidos no consulado do Brasil em Hamburgo: 1938-1939. In: MILGRAM, Avraham; KOIFMAN, Fabio; FALBEL, Anat. **Judeus no Brasil**: História e Historiografia. Ensaios em Homenagem a Nachman Falbel. Rio de Janeiro: Garamond, 2021. p. 123-156.

KOIFMAN, Fabio. **Quixote nas trevas**. Rio de Janeiro: Record, 2002.

KUNDERA, Milan. **A arte do romance**. Tradução: Teresa Bulhões Carvalho da Fonseca. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

KÜNSCH, Dimas. A. Compreendo ergo sum: Epistemologia complexo-compreensiva e reportagem jornalística. **Communicare**. [S. l.], v. 5, n.1, 2005.

LEANDRO, Paulo Roberto; MEDINA, Cremilda. **A arte de tecer o presente**: o jornalismo interpretativo. São Paulo: Media, 1973.

LIMA, Edvaldo. **Páginas Ampliadas**: o livro-reportagem como extensão do jornalismo e da literatura. 2. ed. Campinas: Unicamp, 1995.

LOPES, Maria Immacolata. Telenovela como recurso comunicativo. **Matrizes**, São Paulo, v. 3, p. 21-48, 2009.

LOUZEIRO, José. **Infância dos Mortos**. Rio de Janeiro: Record, 1977.

MARKUN, Paulo. **Anita Garibaldi**: uma heroína brasileira. São Paulo: Editora SENAC, 2009.

MARCONDES FILHO, Ciro. **Violência Política**. São Paulo: Moderna, 1987.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Dos meios às mediações**: comunicação, cultura e hegemonia. Tradução: Ronald Polito e Sérgio Alcides. 7. ed. Rio de Janeiro: UFRJ, 2013.

MARTIN, Marcel. **A Linguagem Cinematográfica**. Tradução: Lauro António e Maria Eduarda Colares. Lisboa: Dinalivro, 2005.

MAUÉS, Flamarion. Edição, Política e Ditadura: dois livros de oposição da Editora Alfa-Omega. **História**, São Paulo, v. 39, 2020. DOI: <https://dx.doi.org/10.1590/1980-4369e2020003>

MCLUHAN, Marshall. **Os meios de comunicação como extensão do homem**. São Paulo: Cultrix, 1964.

MEDINA, Cremilda de Araújo. **Entrevista**: o diálogo possível. 4. ed. São Paulo: Ática, 2005.

MEDINA, Cremilda. **A arte de tecer o presente**: narrativa e cotidiano. São Paulo: Summus, 2003.

MEMÓRIA GLOBO. Glória Beuttenmüller. **Mémoria Globo**, São Paulo, 2021.

METZ, Christian. **A significação no cinema**. 2. ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 1977.

MONTENEGRO, Rosilene Dias; ALBUQUERQUE, Túlio Augusto Paz e. “**2000 nordestes**” nordeste de culturas híbridas. In: COLÓQUIO INTERNACIONAL DE HISTÓRIA: FONTES HISTÓRICAS, ENSINO E HISTÓRIA DA EDUCAÇÃO, 2., Campina Grande. *Anais* [...]. Campina Grande: UFCG, 2010.

MORAIS, Fernando. Tempos perigosos exigem jornalismo corajoso. **Nocaute: Blog do Fernando Moraes**, São Paulo, 2020. Disponível em: <https://nocaute.blog.br/>. Acesso em: 14 ago. 2023.

MORAIS, Fernando. **O mago**. São Paulo: Editora Planeta, 2008.

MORAIS, Fernando. **Na toca dos leões**. São Paulo: Editora Planeta, 2005.

MORAIS, Fernando. **Corações sujos**: a história da Shindo Renmei. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

MORAIS, Fernando. **Corações sujos**: a história da Shindo Renmei. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

MORAIS, Fernando. **Chatô**: o Rei do Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

MORAIS, Fernando. **Olga**. São Paulo: Editora Ômega, 1985.

MORAIS, Fernando. **A ilha**: um repórter brasileiro no país de Fidel Castro. São Paulo: Câmara Brasileira do Livro, 1976.

MORAIS, Fernando; GONTIJO, Ricardo; CAMPOS, Roberto. **Primeira Aventura na Transamazônica**. São Paulo: Brasiliense, 1970

MORIN, Edgard. **Cultura de Massas no Século XX**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2011.

NANTES, Flávio Adriano. Literatura e ditadura militar: uma leitura alegórica de um copo de cólera, de raduan nassar. In: GAMA, Anailton de Souza; MIQUELETTI, Eliane Aparecida; SANTOS, Clemilton Pereira dos; ANDRADE, Letícia Pereira de (Org.). **Estudos e práticas de língua, linguagem e literatura**. [volume 1]. Nova Andradina: Gráfica Cristo Rei, 2015.

OLGA. Direção: Jayme Monjardim. Barueri: Europa Filmes, 2004. Filme (98 min), son., color.

PAIVA, Marcelo Rubens. **Ainda estou aqui**. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2015.

PICCININ, Fabiana. **O (complexo) exercício de narrar e os formatos múltiplos**: para pensar a narrativa no contemporâneo. In: PICCININ, Fabiana; SOSTER, Demétrio de Azeredo. Narrativas comunicacionais complexificadas. Santa Cruz do Sul: Edunisc, 2012.

PORTELA, Fernando. Atenção. In: MORAIS, Fernando; CONTIJO, Ricardo; CAMPOS, Roberto de Oliveira. **Transamazônica**. São Paulo: Brasiliense, 1970.

PRECIADO, Paul. **Eu sou o monstro que vos fala**: relatório para uma academia de psicanalistas. Rio de Janeiro: Zahar, 2022.

PRESTES, Anita Leocadia. **Olga Benario Prestes**: uma comunista nos arquivos da Gestapo. São Paulo: Boitempo, 2017.

PROPAGANDA "Pontos de vista" do jornal The Guardian, de 1986. Brasília: Poder 360, 2020. 1 vídeo (50 seg). Publicado pelo canal Poder 360. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=yUfFSCVSyts>. Acesso em: 2 fev. 2025.

RAMOS, Tânia Regina Oliveira. (Org.). **A mala de Jorge Amado 1941-1942**. Florianópolis: UFSC, 2021.

RAMOS, Tânia Regina Oliveira. Jorge Amado e o partido comunista: papéis avulsos (1941-1942). **Anuário de Literatura**, Florianópolis, v. 19, n. 1, p. 111-120, 2014. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/literatura/article/view/2175-7917.2014v19n1p111>. Acesso em: 15 set. 2023.

REBOLLO, Jorge Grau. Antropología, visualidad y refracción: una aproximación a las representaciones de género en hollywood bajo el Código Hays (1940-1968). **Vivência: Revista de Antropologia**, [S. l.], v. 1, n. 50, 2017. DOI: 10.21680/2238-6009.2017v1n50ID13363

REIMÃO, Sandra; MAUÉS, Flamarion; NERY, João Elias. Alfa-Omega: o pensamento crítico em livro. **Intercom - Revista Brasileira de Ciências da Comunicação**, São Paulo, v. 38, n. 1, 2015. DOI: 10.1590/rbcc.v38i1.2210

REIMÃO, Sandra. Tendências do mercado de livros no Brasil: um panorama e os best-sellers de ficção nacional (2000-2009). **Matrizes**, São Paulo, v. 5, n. 1, 2011.

RODRIGUES, Ana Karla. **A viagem no cinema brasileiro**: panorama dos filmes de estrada dos anos 60, 70, 90 e 2000 no Brasil. 2007. 83p. Dissertação (Mestrado em Multimeios) - Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2007. Disponível em <https://repositorio.unicamp.br/Acervo/Detalhe/416914>. Acesso em: 29 jan. 2025.

ROSENSTONE, Robert. **A história nos filmes, os filmes na história**. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2015.

SANGION, Juliana. **Vale a pena ver de novo?** a Globo Filmes e as novas configurações do audiovisual brasileiro na pós- retomada. 2011. 379 p. Tese (Doutorado em Multimeios) - Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2011. Disponível em: <https://hdl.handle.net/20.500.12733/1616608>. Acesso em: 24 fev. 2025.

SANGION, Juliana. Olga, o filme: quando a opção pela emoção sobrepõe-se ao momento histórico abordado. **Sessões do Imaginário**, Porto Alegre, v. 9, n. 12, dez. 2004.

SHETTERLY, Margot Lee. **Estrelas além do tempo**. Tradução: Balão Editorial. Rio de Janeiro: Harper Collins, 2016.

SEGER, Linda. **A arte da adaptação**: como transformar fatos e ficção em filme. São Paulo: Bossa Nova, 2006.

SILVA, Marcos Paulo da. Entre o estilo e a condição social. **Brazilian Journalism Research**, [S. l.], v. 19, n. 2, 2023. DOI: <https://doi.org/10.25200/BJR.v19n2.2023.1548>

SILVA, Marcos Paulo da. **A forma como trama no horizonte da desinformação**: pressupostos e hipóteses sobre a disseminação de informações não-jornalísticas de expressão noticiosa. *Razón y Palabra*, v. 26, n. 114, 2022.

SILVA, Marcos Paulo da. Apontamentos sobre a contribuição da sociologia das formas de Franco Moretti para os estudos em jornalismo. **Matrizes**, São Paulo, v. 11, n. 2, p. 207-227, 2017.

SILVA, Marcos Paulo da. **As dissonâncias cotidianas nas rotinas dos jornais**: o *habitus* jornalístico e a atribuição de um sentido hegemônico às notícias. *Estudos em Jornalismo e Mídia*, v. 10, n. 1, 2013.

SIMIS, Anita. **Estado e cinema no Brasil**. São Paulo: Unesp, 2015.

SIMÃO, Clara. “Casting mais fácil da vida”, diz diretor sobre escolha de Gabriel Leone como Senna na Netflix: em entrevista ao Estúdio CBN, Vicente Amorim, diretor de Senna' da Netflix, fala sobre os bastidores da produção da minissérie ficcional. **CBN – Cultura**, São

Paulo, 17 dez. 2024. Disponível em:

<https://cbn.globo.com/cultura/entrevista/2024/12/17/casting-mais-facil-da-vida-diz-diretor-sobre-escolha-de-gabriel-leone-como-senna-na-netflix.ghml>. Acesso em: 29 jan. 2025.

SODRÉ, Muniz. **A narração do fato**: notas para uma teoria do acontecimento. Petrópolis: Vozes, 2009.

SODRÉ, Muniz. FERRARI, Maria Helena. **Técnica de reportagem**: notas sobre a narrativa jornalística. 6. ed. São Paulo: Summus editorial, 1986.

SOUSA, Jorge Pedro Sousa. **Fotojornalismo**: uma introdução às técnicas e à linguagem da fotografia na imprensa. Porto: BOCC, 2002. Disponível em: <https://arquivo.bocc.ubi.pt/pag/sousa-jorge-pedro-fotojornalismo.pdf>. Acesso em: 3 mar. 2025.

SOUSA, Jorge Pedro Sousa. **Uma história crítica do jornalismo ocidental**. Porto: BOCC, 1998.

STAM, Robert. Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade. **Ilha do Desterro**, Florianópolis, n. 51, p. 19-53, jul./dez. 2006. DOI: <https://doi.org/10.5007/2175-8026.2006n51p19>

STAM, Robert. **Introdução à Teoria do Cinema**. Campinas: Papirus, 2005.

TAPAJÓS, Renato. **Em câmara lenta**. São Paulo: Alfa-Omega, 1977.

TAPIA, Marcelo; NOBREGA, Thelma Medice (Org.); **Haroldo de Campos**: Transcrição. São Paulo: Perspectiva, 2013.

TRAQUINA, Nelson. **Teorias do Jornalismo**. Florianópolis: Insular, 2005.

TUCHMAN, Gaye. A objetividade como ritual estratégico: uma análise das noções de objetividade dos jornalistas. In: TRAQUINA, Nelson (Org.). **Jornalismo**: questões, teorias e histórias. Pontinha: Vega, 1993.

VILELA, Luiza. “Ainda Estou Aqui” vence prêmio de melhor roteiro no Festival de Cinema de Veneza: Filme de Walter Salles, estrelado por Fernanda Torres e Selton Mello, pode colocar o Brasil na corrida do Oscar, **Revista Exame**, São Paulo, 2024. Disponível em: <https://exame.com/pop/ainda-estou-aqui-vence-premio-de-melhor-roteiro-no-festival-de-cinema-de-veneza/>. Acesso em: 9 set. 2024.

VILHAÇA, Paulo. Uma rua chamada pecado. **Cinema em Casa**, [S. l.], 2024. Disponível em: <https://cinemaemcasa.com.br/coluna/ler/523/uma-rua-chamada-pecado>. Acesso em: 10 mar. 2024.

VOS, Tim. Journalism as institution. **Oxford Research Encyclopedia of Communication**, [S. l.], 25 fev. 2019.

WALSH, Rodolfo. **Operação Massacre**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010

WERNER, Ruth. **Olga Benario**: a história de uma mulher corajosa. 4. ed. São Paulo: Alfa-Omega, 1989.

WHITE, Hayden. Historiography and Historiophoty. **The American Historical Review**, [S. l.], v. 93, p. 1193-1199, 1988.

WOLFE, Tom; JOHNSON, Edward Warren (Ed.). **The new journalism**. New York: Harper and Row, 1973.

WOLFE, Tom. **The painted word**. New York: Farrar, Straus & Giroux, 1975.

WOLFE, Tom. **Radical Chic**: that party at Lenny's. New York: New York Magazine, 1970.