



# Significação

Revista de Cultura Audiovisual  
dezembro 2013

# 40

# Significação

Revista de Cultura Audiovisual  
dezembro 2013

# 40

**Significação: Revista de Cultura Audiovisual** é uma revista acadêmica voltada ao público de pesquisadores de Cinema e Audiovisual que, do número 13 ao 30, fazia parte das atividades do Centro de Pesquisa em Poética da Imagem do Departamento de Cinema, Rádio e Televisão da ECA/USP. A partir do número 31 passa a ser uma publicação semestral vinculada ao Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, Brasil.

#### Site

<http://www.usp.br/significacao>

#### E-mail

[significacao@usp.br](mailto:significacao@usp.br)

#### Significação

Dezembro de 2013

#### Foto da capa

Detalhe de Cartaz do Filme de Vertov.

#### Base de dados:

Latindex

Confibercom

Portal Capes de Periódicos

Portal SEER

#### Universidade de São Paulo

##### *Reitor*

João Grandino Rodas

##### *Vice-Reitor*

Hélio Nogueira da Cruz

#### **Escola de Comunicações e Artes**

##### *Diretora*

Margarida M. K. Kunsch

##### *Vice-Diretor*

Eduardo Henrique S. Monteiro

#### **Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais**

##### *Coordenador*

Eduardo Victorio Morettin

##### *Vice-Coordenador*

Eduardo Vicente

#### **Assistente editorial, diagramadora e webmaster**

Paula Paschoalick

#### **Preparação de originais e revisão de textos**

Juliana Doretto

#### **Projeto gráfico**

João Parenti

Meire Assami

Thomas Yuba

**ISSN 2316-7114**

## Editores

Eduardo Victorio Morettin  
Universidade de São Paulo  
[eduardomorettin@usp.br](mailto:eduardomorettin@usp.br)

Rosana de Lima Soares  
Universidade de São Paulo  
[rolima@usp.br](mailto:rolima@usp.br)

## Editor especial do dossiê “História e Audiovisual”

Eduardo Victorio Morettin  
Universidade de São Paulo

## Conselho editorial

Cristian Borges  
Universidade de São Paulo

Eduardo Peñuela Cañizal  
Universidade de São Paulo

Eduardo Vicente  
Universidade de São Paulo

Geraldo Carlos do Nascimento  
Universidade Paulista

Irene Machado  
Universidade de São Paulo

Maria Dora Genis Mourão  
Universidade de São Paulo

## Conselho científico

Arlindo Machado  
Universidade de São Paulo

Consuelo Lins  
Universidade Federal do R. de Janeiro

Eric Landowski  
Centre National de la Recherche  
Scientifique - França

Esther Hamburger  
Universidade de São Paulo

Etienne Samain  
Universidade Estadual de Campinas

Eugênio Trivinho  
Pontifícia Universidade Católica de SP

Gilberto Prado  
Universidade de São Paulo

Henri Pierre Gervaiseau  
Universidade de São Paulo

Ismail Norberto Xavier  
Universidade de São Paulo

Itania Maria Gomes  
Universidade Federal da Bahia

João Luiz Vieira  
Universidade Federal Fluminense

Jorge La Ferla  
Universidad de Buenos Aires - Argentina

José Luiz Aidar  
Pontifícia Universidade Católica de SP

José Manuel Pérez Tornero  
Un. Aut. de Barcelona - Espanha

Marcus Freire  
Universidade Estadual de Campinas

Maria de Fátima Tálamo  
Universidade de São Paulo

Mauro Wilton de Sousa  
Universidade de São Paulo

Mayra Rodrigues Gomes  
Universidade de São Paulo

Michael Renou  
School of Cinematic Arts - França

Muniz Sodré  
Universidade Federal do R. de Janeiro

Norval Baitello Junior  
Pontifícia Universidade Católica de SP

Philippe Dubois  
Université de Paris III – França

Robert Stam  
New York University – EUA

Rubens Luis R. Machado  
Universidade de São Paulo

Sylvie Lindeperg  
Université de Paris I – França

Tunico Amancio  
Universidade Federal Fluminense

Vera França  
Universidade Federal de Minas Gerais

Vicente Sánchez Biosca  
Universidad de Valencia - Espanha

# Significação

Revista de Cultura Audiovisual  
dezembro 2013

# 40



**Catálogo na Publicação**  
**Serviço de Biblioteca e Documentação**  
**Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo**

---

Significação: Revista de Cultura Audiovisual / Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. - - n.1 (1974) -- São Paulo: Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais / ECA/USP, 1974- Brasil.

<http://www.usp.br/significacao>

Semestral – segundo semestre de 2013

Subtítulo entre 1974 e 2008: Revista brasileira de semiótica

ISSN 1516-4330 (impresso) 2316-7114 (digital)

I. Comunicação 2. Cinema I. Universidade de São Paulo. Escola de Comunicações e Artes. Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais  
II. Revista de Cultura Audiovisual.

---

CDD – 21.ed. – 302.2



# Sumário

///  
pág. 11

Apresentação

## **DOSSIÊ - História e Audiovisual**

/////////  
pág. 13

Contatos imediatos Brasil e Argentina: Adhemar Gonzaga em Buenos Aires

**Arthur Autran**

/////////  
pág. 29

A conversão para o cinema sonoro no Brasil e o mercado exibidor na década de 1930

**Rafael de Luna Freire**

/////////  
pág. 52

Tereza Trautman e *Os homens que eu tive*: uma história sobre cinema e censura

**Ana Maria Veiga**

/////////  
pág. 74

Sob o signo d ambiguidade: uma análise de *Anchieta, José do Brasil*

**Carlos Eduardo Pinto de Pinto**

/////////  
pág. 96

Figuras do mal no filme biográfico brasileiro

**Cristiane Freitas Gutfreind**

/////////  
pág. 111

O Senhor está vendo, mas Stálin não: representação do embate ideológico no período da guerra fria na Itália

**Mariarosaria Fabris**

/////////  
pág. 132

Israel: Nova história e cinema pós-sionista

**Sheila Schvarzman**

/////////  
pág. 153

A via chilena em debate: análise de *Compañero presidente* (1971) e *El diálogo de América* (1972)

**Ignacio Del Valle Dávila e Carolina Amaral de Aguiar**

## ARTIGOS

////////////////////  
pág. 173 O filme *O nome da rosa*: entre flores secretas e risos em chamas  
**Arlson Oliveira**

//////////  
pág. 189 Comunicação em conflito no cinema de Alejandro González  
Iñárritu: *ethos* e ficcionalidade documental  
**Cláudio Coração**

///  
pág. 208 O tempo, a pintura e o político em *Passion*, de Godard  
**Roberta Veiga**

//////////  
pág. 224 A câmera diegética: legibilidade narrativa e verossimilhança  
documental em falsos *found footage* de horror  
**Rodrigo Carreiro**

//////////  
pág. 245 *Mise-en-abyme* da cultura: a exposição do “antecampo” em  
*Pi’õnhitsi* and *Mokoi Tekoá Petei Jeguatá*  
**André Brasil**

## REVIEWS

//////////  
pág. 268 Visões da *Câmera clara*  
**Reuben da Cunha Rocha**

//////////  
pág. 279 O rosto e a vida da sala de cinema na Lisboa do século XX  
**Talitha Ferraz e João Luiz Vieira**

////////////////////  
pág. 288 Convocação da mais armada  
**Andrea Limberto Leite**





# Contents

/// Presentation  
page 11

## **DOSSIÊ - História e Audiovisual**

////////// Close encounters Brazil and Argentina: Adhemar Gonzaga in Buenos Aires  
page 13

**Arthur Autran**

////////// The conversion to sound cinema in Brazil and its theatrical exhibition market in the 1930's  
page 29

**Rafael de Luna Freire**

//////////////////// Tereza Trautman and *Os homens que eu tive*: a history on cinema and censorship  
page 52

**Ana Maria Veiga**

////////// Under the signs of ambiguity: an analysis of *Anchieta, José do Brasil*  
page 74

**Carlos Eduardo Pinto de Pinto**

////////// Figures of evil in Brazilian biographical film  
page 96

**Cristiane Freitas Gutfreind**

//////////////////// God is watching, but not Stalin: ideological fight's representation during the Cold War in Italy  
page 111

**Mariarosaria Fabris**

////////// Israel: New history and post zionist cinema  
page 132

**Sheila Schwarzman**

////////// The Chilean way in debate: an analyze of *Compañero presidente* (1971) and *El diálogo de América* (1972)  
page 153

**Ignacio Del Valle Dávila e Carolina Amaral de Aguiar**

## ARTICLES

////////////////////  
pág. 173

The film *The name of the rose*: secret among flowers and laughter into flames

**Arlson Oliveira**

//////////  
pág. 189

Communication in conflict in Alejandro González Iñárritu cinema: *ethos* and documental fictionality

**Cláudio Coração**

///  
pág. 208

Time, painting, and politics in Godard's *Passion*

**Roberta Veiga**

//////////  
pág. 224

The diegetic camera: narrative legibility and documental verisimilitude in found footage horror films

**Rodrigo Carreiro**

//////////  
pág. 245

*Mise-en-abyme* of the culture: the space behind the camera in *Pi'õnhitsi* and *Mokoi Tekoá Petei Jeguatá*

**André Brasil**

## REVIEWS

//////////  
pág. 268

Visions from *Camera lucida*

**Reuben da Cunha Rocha**

//////////  
pág. 279

The face and life of Lisbon movie theaters in the 20th century

**Talitha Ferraz e João Luiz Vieira**

////////////////////  
pág. 288

Armed calling for surplus

**Andrea Limberto Leite**



# Apresentação

Neste número, a Revista Significação: Revista de Cultura Audiovisual apresenta o dossiê “História e Audiovisual”, além de artigos livres e resenhas. Em relação ao recorte temático, deve ser ressaltada a atualização bibliográfica trazida pelas mais diferentes abordagens que deram ênfase ao cinema e ao seu contexto histórico. Assim, o texto de abertura do dossiê traz Arthur Autran, que analisa as relações entre as cinematografias da Argentina e do Brasil nas décadas de 1930 e 1940, tendo como eixo central a visita de Adhemar Gonzaga a Buenos Aires em 1934 e os contatos ali estabelecidos. Já Rafael de Luna Freire examina a conversão do circuito cinematográfico exibidor brasileiro para a projeção de filmes sonoros, atentando para as particularidades regionais e as dimensões tecnológicas e econômicas entre os anos 1929 e 1935. Ana Maria Veiga, por sua vez, se debruça sobre uma cineasta e filme pouco estudados, a saber, Tereza Trautman e o seu primeiro longa-metragem, *Os homens que eu tive* (1972), filme que após sua estreia foi censurado por vários anos. Outro artigo que resgata obra não muito estudada nos meios acadêmicos é “Sob o signo da ambiguidade: uma análise de *Anchieta, José do Brasil*”, de Carlos Eduardo Pinto de Pinto. O autor valoriza o exame dos sentidos históricos produzidos pelo filme e apropriados pelos diferentes segmentos socioculturais da época. Cristiane Freitas Gutfreind recupera os filmes biográficos de ficção sobre a ditadura militar brasileira, especificamente, *Zuzu Angel* (Sérgio Resende, 2006), para tratar das figuras do mal e sua representação cinematográfica. Mariarosaria Fabris reflete sobre o embate ideológico entre esquerda e direita na Itália, durante o período da Guerra Fria, e suas consequências no campo da representação cinematográfica. Sheila Schvarzman, em “Israel: Nova história e cinema pós sionista”, aborda como os documentários de Eyal Sivan dialogam com o movimento cultural e político que faz a revisão da história da criação



de Israel. Por fim, o último artigo do dossiê, o de Ignacio Del Valle Dávila e Carolina Amaral de Aguiar, traz as visões complementares sobre o primeiro ano do governo da Unidade Popular (1970-1973) do presidente Salvador Allende presente em *Compañero presidente* (Miguel Littin, 1971) e *El diálogo de América* (Álvaro Covacevich, 1972), realçando as tensões ideológicas decorrentes das visões que a esquerda tinha da experiência chilena. Na seção de artigos livres, Arilson Oliveira recupera o sentido histórico da rosa e do riso a propósito de *O Nome da Rosa* (1986), de Jean-Jacques Annaud. Claudio Coração identifica os aspectos relacionados ao problema da comunicação em *Amores Brutos* (2000), *21 Gramas* (2003) e *Babel* (2006), de Alejandro González Iñárritu. Roberta Veiga recompõe o desenho do mecanismo fílmico de Jean-Luc Godard, em *Passion* (1982), a partir da pintura, da discussão sobre o tempo e do político. Rodrigo Carreiro analisa como os falsos documentários de horror codificados como *found footage* tem sido massivamente realizados nas últimas duas décadas. Por fim, André Brasil se dedica ao exame do conceito de antecampo pensado a partir de dois documentários - *Pi'õnhitsi* e *Mokoi Tekoá Petei Jeguatá*, vinculados ao cinema indígena da equipe Vídeo das Aldeias.

A Revista dá continuidade neste número à seção de resenhas, valorizando o debate em torno da produção acadêmica recente.

Boa leitura!

*Os editores*



# Contatos imediatos Brasil e Argentina: Adhemar Gonzaga em Buenos Aires<sup>1</sup>

//////////////////// *Arthur Autran<sup>2</sup>*

1. Este artigo foi desenvolvido com o apoio do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico por meio do Edital 07/2011. Uma primeira versão foi apresentada no XVI Encontro da Socine, ocorrido no Centro Universitário Senac, em São Paulo.

2. Doutor pelo Instituto de Artes da Unicamp. É professor do Departamento de Artes e Comunicação da Universidade Federal de São Carlos. Bolsista PQ nível 2 do CNPq. E-mail: [autran@ufscar.br](mailto:autran@ufscar.br).



**Resumo** Este artigo enfoca as relações entre as cinematografias da Argentina e do Brasil nas décadas de 1930 e 1940, tendo como eixo central a visita de Adhemar Gonzaga a Buenos Aires em 1934 e os contatos ali estabelecidos. O artigo também aborda a excursão do astro de Hollywood Ramón Novarro pela América do Sul, uma das motivações da viagem de Gonzaga.

**Palavras-chave** História do cinema, cinema brasileiro, cinema argentino, Hollywood.

**Abstract** This paper focuses on the relations between the cinematography of Argentina and the cinematography of Brazil in the 1930s and 1940s, with the central axis Adhemar Gonzaga's visit to Buenos Aires in 1934 and the contacts established there. The paper also discusses the tour of Hollywood star Ramón Novarro in South America, one of the motivations of the trip of Gonzaga.

**Keywords** Film history, Brazilian cinema, Argentine cinema, Hollywood.

### Introdução

A partir da análise dos discursos historiográficos a respeito da trajetória das cinematografias da Argentina e do Brasil entre 1930 e 1945, este artigo discorre sobre os intercâmbios ocorridos entre elas ao longo do período mencionado, com destaque para a passagem de Adhemar Gonzaga por Buenos Aires em 1934<sup>3</sup>.

---

3. Este artigo não seria possível sem o material coletado no Arquivo Cinédia. Agradeço a D. Alice Gonzaga pelo acesso. Agradeço também a Carlos Roberto de Souza, que me indicou fontes e referências bibliográficas fundamentais para a pesquisa.

Em primeiro lugar, é preciso notar que, no caso da Argentina, a historiografia clássica do cinema indica o período que vai de 1933 até 1942 como “la época de oro”, título da parte referente a esse interregno de tempo no livro fundador da historiografia daquele país, escrito pelo crítico Domingo di Núbila e cuja primeira edição data de 1960. Isso porque no período 1933-1942 surgiram: os estúdios Argentina Sono Films, Lumiton, Pampa Film e San Miguel, entre outros; um *star system* com artistas como Hugo Del Carril, Libertad Lamarque, Luis Sandrini, Niní Marshall e Tita Merello; diretores como Francisco Mugica, Lucas Demare, Luis Saslavsky, Manuel Romero e Mario Soffici. Outrossim, houve consistente avanço do produto nacional no mercado interno e no latino-americano. O auge desse processo ocorre com o lançamento e o sucesso de público e crítica de *A guerra gaúcha* (*La guerra gaucha*, Lucas Demare, 1942), que, para Di Núbila: “Foi a película de maior êxito do cinema argentino e também uma das melhores”<sup>4</sup> (1998, p. 392).

---

4. As traduções para o português neste artigo foram feitas pelo autor.

Muito outra foi a situação brasileira ao longo dos anos 1930 até o final da 2ª Guerra Mundial, cujas experiências industriais

surgidas no início da década, tais como a Cinédia e a Brasil Vita Film, fracassaram em termos econômicos. O quadro brasileiro ficou caracterizado pela pequena produção de filmes de ficção e a manutenção da atividade por meio da produção de curtas-metragens e cinejornais, os quais eram exibidos compulsoriamente por meio da lei 21.240 de 1932. Essa situação levou Alex Viany (1959, p. 100), na sua obra fundadora *Introdução ao cinema brasileiro*, publicada em 1959, a considerar que, após o advento do som, o cinema brasileiro seria como “um rapazinho inteligente que, exatamente ao atingir a maioria, levava um tombo e voltara ao tatibitate”.

E se a Argentina, segundo César Maranghello, em 1942, “constituía um perigo real” para os lucros da indústria norte-americana de cinema ao ponto de os Estados Unidos diminuírem o fornecimento de filme virgem a fim de prejudicar a produção do país sul-americano (MARANGHELLO, 2005, p. 112)<sup>5</sup>; já no Brasil, ao longo dos anos 1930 e 1940, o contexto da produção local, na visão de Paulo Emílio Salles Gomes (1980, p. 32), era marcado por:

Algumas leis paternalistas de amparo asseguram o prolongamento dos péssimos jornais cinematográficos e, numa fase posterior, obrigam as salas a exibir uma pequena percentagem de filmes brasileiros de enredo.

---

5. Sem negar que a concorrência comercial levou os Estados Unidos a restringir a exportação de filme virgem para a Argentina, é de observar que outra razão para a restrição foi a posição neutra assumida por este país na maior parte da Segunda Guerra Mundial, pois o filme virgem era considerado insumo estratégico pelos Estados Unidos (GETINO, 1998, p. 37-38).

É possível perceber que a diferença entre a situação concreta da produção de ambos os países no período levou a que o tom do discurso historiográfico acerca dele fosse bem distinto. Mais do que isso: a própria dedicação dos historiadores também apresenta notável discrepância, pois se, na Argentina, a década de 1930 até hoje é tema de artigos e livros, no Brasil, só recentemente o período parece ter despertado algumas análises mais percucientes.

Ainda em relação à historiografia clássica, há diversos elementos comuns no discurso historiográfico: narrativas que se pretendem um panorama totalizador a respeito do passado cinematográfico nacional; a inspiração no modelo ditado por Georges Sadoul; a teleologia; a centralidade da produção em detrimento de outras áreas; a importância da constituição do cânone artístico etc.



Quanto à produção historiográfica contemporânea, podemos destacar trabalhos como os de Raúl Horacio Campodónico (2005), Ana Laura Lusnich (2007) e Rafael de Luna Freire (2011). *Trincheras de celuloide*, de Campodónico, a partir de uma perspectiva bastante crítica em relação à historiografia clássica do cinema argentino — representada, sobretudo, por autores como Domingo di Núbila —, proporciona ampla discussão sobre as relações entre cinema e Estado de 1933 a 1958, cobrindo as diferentes formas de intervenção estatal — censura, pressões políticas, medidas protecionistas, financiamento etc. — em todo o período da produção industrial no país vizinho. Já *El drama social-folclórico*, obra originada da tese de doutorado de Ana Laura Lusnich, objetiva estudar um dos principais “modelos cinematográficos” argentinos no marco que vai de 1933 a 1956, elaborando uma criteriosa divisão de tipos de drama ambientado no campo a partir dos quais a autora busca entender a estrutura narrativa, o sistema de personagens, a constituição das imagens etc. Quanto a *Carnaval, mistério e gangsters*, tese de doutoramento de Rafael de Luna Freire ainda inédita na forma de livro, a partir de uma discussão aprofundada em torno dos gêneros, busca-se historicizar o filme policial no quadro do cinema brasileiro entre 1915 e 1951. Um primeiro dado que chama a atenção nesses estudos é que eles evitam o recorte panorâmico e constituem de forma clara os seus objetos de pesquisa; outro dado que deve ser destacado é a conciliação entre a pesquisa em relação às fontes (sejam os filmes propriamente ditos, sejam textos críticos mais ou menos contemporâneos ao lançamento dos filmes, sejam documentos legais, entre outros) e a verticalização da discussão teórica (de cunho historiográfico, das teorias sobre gênero ou das teorias sobre a narração etc.).

### **Os intercâmbios entre Argentina e Brasil no campo do cinema**

Ontem como hoje permanece na sombra uma questão: qual a relação entre as cinematografias dos dois países ao longo do período 1930-1945? Trata-se de uma problemática ainda praticamente intocada pela historiografia, como, aliás, pouco se discutem também os intercâmbios em outros períodos. A pouca atenção para com as

relações entre as duas cinematografias deve-se a uma característica da historiografia já apontada por Paulo Antônio Paranaguá: o recorte ser determinado pelas fronteiras nacionais. O mesmo autor observa que isso já é quase naturalizado na história do cinema, e os primeiros trabalhos canônicos do campo de estudos recorriam a esse tipo de recorte (PARANAGUÁ, 2000, p. 109).

Ao contrário do que se possa pensar, não se tratava de algo estanque, ou seja, cada país encapsulado na sua luta contra o produto norte-americano — dominante em ambos os mercados — e buscando bravamente construir a sua própria indústria de filmes.

O sinal mais evidente de que havia trocas se relaciona com o fato de as fitas argentinas de sucesso terem sido comercializadas no mercado brasileiro. Por exemplo, a comédia *Riachuelo* (Luis Moglia Barth, 1934), com Luis Sandrini à frente do elenco, foi exibida em São Paulo no cine Glória em outubro de 1935 (*Correio Paulistano*, 13 out. 1935, p. 10). Trata-se de uma comédia importante, pois, para além do público alcançado na Argentina, ela apresenta tipos populares e situações cômicas que marcaram a produção do país vizinho. *Madreselva* (Luis César Amadori, 1938), película estrelada por Libertad Lamarque, foi exibida a partir das 14 horas do dia 12 de fevereiro de 1939 no cine Rosário, também em São Paulo, e o anúncio publicitário divulga ainda que na mesma sala haveria duas sessões, às 16h20 e às 21h20, com a atriz e cantora se apresentando no palco — ela é chamada no anúncio de “a alma da canção argentina” (*Folha da Manhã*, 12 fev. 1939, p. 7). O já citado *A guerra gaúcha* também passou no Brasil, conforme anúncios que divulgam sua exibição em dezembro de 1944, no Pathé, no Rio de Janeiro (*Correio da Manhã*, 19 dez. 1944, p. 1). E, pelo menos no caso de *Bonequinha de seda* (Oduvaldo Viana, 1936), uma produção da Cinédia, houve a tentativa brasileira de alcançar o mercado portenho (GONZAGA, 1987, p. 66).

Para além dos filmes, também havia circulação de profissionais. Oduvaldo Viana, o diretor de *Bonequinha de seda* e já então conhecido como dramaturgo, viajou em 1938 para a Argentina e lá realizou a fita *El hombre que nació dos veces* (1938). Ademais, ele teve adaptada para o cinema a sua peça *Amor*: o filme de título homônimo foi dirigido por Luis Bayón Herrera em 1940.

Em outra chave, mais ligada ao intercâmbio cultural, merece ser mencionado *Embrujo* (Enrique Susini, 1941), filme da Lumiton que ficcionaliza o romance entre D. Pedro I e D. Domitila de Castro, com Jorge Rigaud no papel do imperador brasileiro e que entre nós foi lançado com o título *A marquesa de Santos*. Trata-se de uma das produções mais caras feitas até então na Argentina (NÚBILA, 1998, p. 338).

Em termos comerciais, destaca-se no período a implantação de uma representação da Distribuidora Panamericana no Brasil. Segundo o pesquisador Héctor R. Kohen, o produtor Miguel Machinandiarena, proprietário dos Estudios San Miguel e da Panamericana, veio ao Brasil em 1942 acompanhado por Augusto Alvarez e Eduardo Morera para instalarem um escritório da distribuidora argentina. No mesmo ano, Eduardo Morera entregou cópias de *Melodías de América* (Eduardo Morera, 1941) e *En el viejo Buenos Aires* (Antonio Momplet, 1942) para Alzira Vargas, a filha de Getúlio Vargas, e, em 1943, enviou um curta-metragem para o próprio presidente da República. Tratava-se de uma evidente tentativa de aproximação com o governo brasileiro. Ainda em 1943, Miguel Machinandiarena veio ao Brasil e ofereceu um jantar na ABI (Associação Brasileira de Imprensa), no qual esteve presente Israel Souto — diretor da Divisão de Cinema e Teatro do DIP (Departamento de Imprensa e Propaganda) —, que, por sua vez, no ano seguinte, foi a Buenos Aires a convite dos Estudios San Miguel e da produtora Artistas Argentinos Asociados (KOHEN, 2000, p. 352-355). Para a imprensa argentina, Israel Souto declarou que a produção de cinema no Brasil tinha como óbice a existência de “poucos elementos artísticos”, além de destacar positivamente a existência da exibição obrigatória de curtas-metragens nacionais (Declaraciones del dr. Israel Souto. *Heraldo del Cinematografista*, 26 abr. 1944, p. 58).

Conforme Michèle Lagny (1992, p. 101), as fronteiras nacionais não são impenetráveis e a “circulação dos filmes de um país para o outro acarreta todo um jogo de influências recíprocas”. Outrossim, é necessário observar com essa historiadora que a produção industrial com base no capital privado tende a buscar o mercado

exterior, da mesma forma que outros ramos industriais (1992, p. 100). A produção argentina almejou ocupar ao longo dos anos 1930 e 1940 parte do mercado da América Latina, além de alguns países europeus como a Espanha, o que incluiu a tentativa de ampliar o seu acesso ao mercado brasileiro.

### **Adhemar Gonzaga visita Buenos Aires**

As visitas dos profissionais do meio cinematográfico de um país ao outro eram relativamente constantes no período 1930-1945. O ator Armando Louzada foi a Buenos Aires em 1940 e aproveitou para conhecer os estúdios locais (LOUZADA, 1940). E José A. Mentasti, um dos chefes da Argentina Sono Films, veio ao Rio de Janeiro nesse mesmo ano e deu longa entrevista para a imprensa local clamando por mais espaço nas salas de cinema para as produções da nação vizinha (MENTASTI, 1940) — essa declaração, aliás, reforça a asserção de Michèle Lagny apontada acima.

Mas, antes desses visitantes, quem esteve na Argentina, no ano de 1934, foi o principal produtor do cinema brasileiro, Adhemar Gonzaga, que em 1930 criara a Cinédia. Segundo suas próprias palavras ao jornal *A Noite*, em entrevista publicada em 1932, ele tinha os seguintes objetivos com a Cinédia:

Vamos produzir bons filmes, com a vantagem de terem espírito e o pensamento brasileiros. Não apenas para mostrar as belezas naturais aos estrangeiros, mas visando à educação de nosso povo. (apud GONZAGA, 1987, p. 11).

Esse trecho da entrevista deixa perceber claramente que as ideias do crítico de cinema Adhemar Gonzaga, expostas reiteradamente em *Para todos* — entre 1924 e 1926 — e em *Cinearte* — a partir de 1926 —, estavam sendo retomadas no contexto da agenda político-cultural do governo formado com a Revolução de 1930. Em artigo datado de 1926, Gonzaga já defendia o papel ideológico do cinema para a formação da nacionalidade brasileira:

O Cinema se tornou um fator de peso no comércio internacional, só por seu intermédio é que se conseguirá fazer propaganda das coisas maravilhosas da nossa terra, e ainda com ele ensinaríamos aos brasileiros a serem brasileiros e não pernambucanos, baianos, paulistas etc. (GONZAGA, 1926).

No entanto, também havia diferenças cruciais nas posições de Gonzaga antes e depois de 1930. Nesse mesmo artigo de 1926, ele atacava o filme “natural” — ou seja, a não ficção — e defendia que o “posado” — a ficção — era “o único que nos [aos brasileiros] adianta”. Paulo Emílio Salles Gomes (1974, p. 308-309) observa que o “natural” garantia “a continuidade do cinema brasileiro”, enquanto o “posado” colocava “em risco a própria estabilidade e a permanência da cinematografia nacional”; mas Adhemar Gonzaga não tinha consciência da estrutura econômica da produção brasileira nos anos 1920, e seus objetivos tinham por base “modelos longínquos que só tinham a ver conosco o fato de os consumirmos”. Ou seja, ao mirar em Hollywood, Gonzaga não atentava que o filme “natural” permitia aos produtores continuar na atividade ao responder às demandas das elites econômicas e políticas de filmagens que registrassem o seu poder; já a ficção não encontrava lugar nas salas de cinema e, mesmo ao ser exibida, poucas vezes tinha público, o que levava à descapitalização dos produtores.

Conforme sabemos, outra será a postura de Adhemar Gonzaga na década seguinte, ainda mais diante da Lei 21.240, de 1932, que garantia a exibição compulsória do filme de curta-metragem de caráter educativo. A Cinédia já a partir de 1933 produziu curtas-metragens documentários como *Ameba* (Edgard Roquette-Pinto) e *Como se faz um jornal moderno* (Adhemar Gonzaga) (GONZAGA, 1987, p. 159).

Quando da viagem de Gonzaga à Argentina em 1934, além desses e de outros filmes curtos, a Cinédia já havia lançado comercialmente os seguintes longas-metragens: *Lábios sem beijos* (Humberto Mauro, 1930), *Mulher* (Octavio Gabus Mendes, 1931), *Ganga bruta* (Humberto Mauro, 1933) e *A voz do Carnaval* (Adhemar Gonzaga e Humberto Mauro, 1933). É de notar que

as três primeiras produções obedeçam ao programa do crítico recém-convertido em produtor: trata-se de películas de ficção interpretadas pelo que se pretendia o *star system* da produtora e com forte destaque para os desencontros e encontros amorosos; outrossim, no caso do primeiro e do terceiro filmes, a ambientação dominante era a da alta sociedade. Já *A voz do Carnaval* foi uma produção caracterizada pelas filmagens bastante rápidas e que apresentava diversos números com músicas de sucesso, tais como *Linda morena* — de Lamartine Babo — e *Fita amarela* — de Noel Rosa —, além de “um entretcho cômico” com Palitos e Jararaca, entre outros artistas (GONZAGA, 1987, p. 42-43).

Afigura-se que Adhemar Gonzaga, diante do custo elevado dos três primeiros filmes, do investimento nos estúdios e da falta de recuperação financeira nas bilheterias, começava a agir menos como crítico e mais como produtor, daí a importância de *A voz do Carnaval* na filmografia da Cinédia.

E por que Gonzaga foi à Argentina? É sabido o seu interesse em acompanhar de perto o desenvolvimento da indústria cinematográfica em Hollywood, o que já havia motivado três viagens suas aos Estados Unidos, em 1927, 1929 e 1932 (GONZAGA; AQUINO, 1989, p. 150). No entanto, o cinema argentino, que logo apresentaria alto grau de desenvolvimento, ainda buscava se estruturar com a fundação de empresas como a Lumiton — criada em 1932 — e a Argentina Sono Films — em 1933. No ano de 1933, foram produzidos apenas seis longas-metragens e no ano seguinte, sete, números que ainda não discrepavam do cinema brasileiro, cuja produção nesses mesmos anos foi, respectivamente, de dez e sete longas.

As motivações podem e devem ter sido diversas, mas o que possibilitou e/ou deu impulso fundamental para o jornalista e produtor Adhemar Gonzaga viajar à Argentina foi o cinema norte-americano. É de notar que Gonzaga continuava ligado à revista *Cinearte*, e esta, conforme é sabido, tinha na cobertura do cinema hollywoodiano o seu principal eixo.

Em 1934, o astro Ramón Novarro fez uma grande excursão pela América do Sul. Hoje pouco lembrado, esse ator de origem

mexicana estrelou filmes da MGM de enorme sucesso de público, tais como *O bem amado* (*Ben Hur*, Fred Niblo, 1925), *O pagão* (*The pagan*, W. S. van Dyke, 1929), *Mata Hari* (George Fitzmaurice, 1931) — no qual contracenava com Greta Garbo — e *Uma noite no Cairo* (*The barbarian*, Sam Wood, 1933). Nessa excursão, que incluiu o Brasil, o Uruguai e a Argentina, Ramón Novarro apresentou-se em espetáculos ao vivo na companhia de sua irmã Carmen Samaniego, nos quais ele cantava e dançava. Saindo dos Estados Unidos em abril de 1934, no navio *Northern Prince*, ele foi acompanhado também por Carlos Borcosque<sup>6</sup> — que fora seu assistente de direção na película *La Sevillana* (1931), versão em espanhol de *Sevilha dos meus amores* (*Call of the flesh*, Charles Brabin, 1930), ambas com Novarro no elenco. A chegada ao Rio de Janeiro e a saída de lá levaram grandes multidões ao porto. Em Montevideu e em Buenos Aires, sua estadia também trouxe muita gente para as ruas a fim de vê-lo. O ator ainda retornou ao Rio de Janeiro, onde permaneceu vários dias (SOARES, 2010, p. 197-199). Nessa estada no Rio, Ramón Novarro apresentou-se no Palácio Teatro no final de junho; e, a seguir, foi a São Paulo, onde fez espetáculos no Cine Odeon a partir do início do mês seguinte (*Folha da Manhã*, 21 jun. 1934, p. 12). De Santos, o astro voltou para os Estados Unidos no dia 12 de julho (*Folha da Manhã*, 12 jul. 1934, p. 13). O programa da primeira apresentação de Ramón Novarro e sua irmã em São Paulo, ocorrido no Odeon a 3 de julho, foi divulgado pela imprensa:

1º - Ouverture pela grande orquestra de 25 professores sob a regência do maestro argentino Eduardo Armani; 2º - RN numa canção do filme *Uma noite no Cairo*; 3º - RN na canção “El Platero”; 4º - Carmencita Samaniego no bailado “Alegrias”, de Valverde; 5º - RN em “Charming”, do filme *O Bem amado*; 6º - RN na “Serenata del Paltor”, do filme *O Bem amado*; 7º - Carmencita no bailado “La Farruca”; 8º - RN em um número de surpresa; 9º - Sinfonia pela orquestra; 10º - RN e Carmencita em “Mírala bien”. (*Folha da Manhã*, 4 jul. 1934, p. 16).

---

6. De origem chilena, Carlos Borcosque, após viver em Hollywood, foi contratado pela Sono Films e se fixou na Argentina a partir de 1938 como diretor. Realizou, entre muitos outros filmes, obras importantes como *Alas de mi patria* (1939), *Y mañana serán hombres* (1939) e *El tambor de Tacuarí* (1948) (OLIVERI, 2011, p. 23-26).

A *Folha da Manhã* noticiou que os espetáculos em São Paulo tiveram ótimo público. Ramón Novarro chegou mesmo a interpretar a canção brasileira *Se a lua contasse*, que, ainda segundo o jornal, ele cantou “com muita graça e em muito bom português” (*Folha da Manhã*, 6 jul. 1934, p. 6).

Quando da primeira chegada de Ramón Novarro ao Rio de Janeiro, em abril de 1934, *Cinearte* destacou o fato e publicou duas páginas com fotos do ator, sendo uma cobrindo os passeios que ele fez pela cidade e outra da despedida no porto. Esta página apresenta uma imagem da multidão no cais diante do navio. A legenda da foto é a seguinte:

O “adios” [de Ramón Novarro] ao Rio, na memorável tarde de 20 de abril, vendo-se a bordo o diretor de “Cinearte”, Adhemar Gonzaga, que partiu para Buenos Aires acompanhando o astro da M.G.M. (*Cinearte*, 1 maio 1934, p. 6) [grifou meu].

Ou seja, Gonzaga teve como uma das motivações da sua viagem a Buenos Aires a cobertura da turnê de Ramón Novarro na América do Sul. Uma vez na capital argentina, o jornalista e produtor brasileiro aproveitou para, além de fazer o trabalho jornalístico, também travar contatos com a cinematografia local. No Arquivo Cinédia, é possível encontrar fotos dele nos estúdios da Lumiton, o que demonstra cabalmente os contatos aos quais me referi. É importante observar que, em anotações apenas às fotos, Gonzaga identifica a presença de Carlos Alberto Pessano, chefe de redação da revista *Cinegraf*, a homóloga de *Cinearte* na Argentina — ou seja, ambas eram revistas ricamente ilustradas por fotos e voltadas para os fãs de cinema, com uma cobertura marcadamente direcionada para Hollywood. Uma das fotos apresenta ambos no *set* de filmagem da película *Ayer y hoy* (Enrique T. Susini, 1934), ao de lado de atores e técnicos. Aparentemente, foi Pessano quem ajudou a introduzir o produtor brasileiro no universo cinematográfico local.



Carlos Alberto Pessano era um crítico de corte conservador e bastante respeitado na imprensa argentina. Apesar de *Cinegraf* ser dedicada, sobretudo, ao produto hollywoodiano, Pessano, por meio da coluna “Primer Plano”, frequentemente se referia à produção nacional com posturas “tão exacerbadamente normativas quanto moralistas” (CAMPODÓNICO, 2005, p. 59) — o que não deixa de lembrar a perspectiva de Adhemar Gonzaga nos anos 1920. Pessano seria nomeado, em 1936, diretor técnico do então recém-criado Instituto Cinematográfico Argentino, voltado para a produção de documentários de cunho informativo e educativo. Esse era também o órgão responsável pelo veto à exportação de filmes argentinos que pudessem criar uma imagem negativa do país no exterior (MARANGHELLO, 2000, p. 32 e 45).

É de observar que a relação entre Gonzaga e Pessano estendeu-se para além da viagem, pois o brasileiro indicou Gilberto Souto, o correspondente de *Cinearte* em Hollywood, para também ser correspondente de *Cinegraf*, o que de fato ocorreu por algum tempo. Pessano, na sua correspondência a Gonzaga, pede que este envie informações sobre o cinema brasileiro, a fim de “publicizar” nossa produção na Argentina por meio de *Cinegraf*. Ao mesmo tempo, prontifica-se a enviar fotos e notícias; ademais, ele fez comentários entusiasmados em torno de *Riachuelo*, película que, apesar de baseada em um “sainete vulgar”, estaria sendo “realizada com um critério verdadeiramente cinematográfico” e seria “uma surpresa realmente inesperada”<sup>8</sup>. Como já mencionei, *Riachuelo* foi estrelada pelo célebre comico Luis Sandrini, e seu público foi grande, fazendo sucesso não apenas em Buenos Aires mas também no interior do país e na América Latina, a qual “sonhou com a noite de Buenos Aires e imitou a fala entrecortada de Luis Sandrini” (ESPAÑA, 1984, p. 59).

Cumpra ainda anotar que no Arquivo Cinédia há bastante material sobre a Argentina no que tange às informações sobre o mercado local e a respeito das diversas propostas de legislação nos anos 1930 e 1940.

---

7. Carta de Carlos Alberto Pessano para Adhemar Gonzaga. [S.l.]: 1934. Arquivo Cinédia. Rio de Janeiro.

---

8. Carta de Carlos Alberto Pessano para Adhemar Gonzaga. [S.l.]: 14 jul. 1934. Arquivo Cinédia, Rio de Janeiro.

## Considerações finais

Essa passagem de Adhemar Gonzaga por Buenos Aires e a documentação que integra o Arquivo Cinédia, por si sós, indicam a existência de relações entre as cinematografias brasileira e argentina nos anos 1930 e 1940, e não de dois entes estanques, sem quaisquer contatos. Afigura-se importante assinalar isso, pois a historiografia do cinema, com os seus recortes fortemente vinculados às fronteiras de cada nação e eivada por uma perspectiva evolucionista, construiu uma imagem segundo a qual o contato entre as cinematografias do subcontinente latino-americano teria florescido apenas nos anos 1960, sob a égide dos Cinemas Novos.

Outrossim, o fato de a visita de um astro do cinema norte-americano à América do Sul ter sido o motor da viagem do principal produtor brasileiro ao país vizinho demonstra o papel importante que Hollywood jogou, ainda que involuntariamente, para o avanço dos contatos cinematográficos na América Latina. O internacionalismo da dominação do cinema norte-americano possibilitou, sem que isso fizesse parte do programa de Hollywood, uma maior aproximação entre as cinematografias da Argentina e do Brasil.

Finalmente, parece muito provável a hipótese de que a estratégia de Adhemar Gonzaga passava nesse momento pela composição com o cinema dominante, e não pela oposição a ele, isso até pelo fato de que o produtor continuava ligado à *Cinearte* e, inclusive, nesse momento, ocupava a direção da revista. Além de querer emular a forma e o modo de produção do filme hollywoodiano, Gonzaga não parecia disposto a confrontar as *majors*, mas sim a compor com elas; daí, talvez, a falta de reivindicação de uma política protecionista por parte do Estado que impedisse a importação do produto estrangeiro, contentando-se com a exibição obrigatória do curta-metragem tal como previsto na Lei 21.240 — o que implicava confronto com os exibidores, e não com as distribuidoras de filmes estrangeiros. A “ambigüidade”, a qual se refere Paulo Emílio Salles Gomes (1974, p. 321), que “habitava o íntimo de Adhemar Gonzaga”, lastreada no fato de que ele, como todos os fãs da sua época, aprendera a amar o cinema com base no filme norte-americano e admirava Hollywood incondicionalmente, mesmo buscando com todas as suas forças desenvolver uma indústria cinematográfica nacional, continuava a assombrar o jornalista e agora principal produtor brasileiro.

## Referências

CAMPODÓNICO, R. H. *Trincheras de celuloide: bases para una historia político-económica del cine argentino*. Madrid; Havana: Fundación Autor; Universidad de Alcalá; FINCL, 2005.

ESPAÑA, C. *Medio siglo de cine*. Buenos Aires: Abril, 1984.

FREIRE, R. de L. *Carnaval, mistério e gangsters: o filme policial no Brasil (1915-1951)*. Tese (doutorado) – Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2011.

GETINO, O. *Cine argentino: entre lo posible y lo deseable*. Buenos Aires: Ciccus, 1998.

GOMES, P. E. S. *Humberto Mauro, Cataguases, Cinearte*. São Paulo: Perspectiva; São Paulo: ed. da Universidade de São Paulo, 1974.

\_\_\_\_\_. Pequeno cinema antigo. In: *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. Rio de Janeiro: Paz e Terra; Rio de Janeiro: Embrafilme, 1980.

GONZAGA, A. *50 Anos de Cinédia*. Rio de Janeiro: Record, 1987.

\_\_\_\_\_. “Filmagem brasileira”. *Para Todos*, Rio de Janeiro, v. 8, n. 370, 16 jan. 1926.

GONZAGA, A.; AQUINO, C. *Gonzaga por ele mesmo: memórias e escritos de um pioneiro do cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: Record, 1989.

KOHEN, H. R. “Estudios San Miguel: ruleta, películas y política”. In: ESPAÑA, C. (Org.). *Cine argentino: industria y clasicismo – 1933/1956*. V. 1. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, 2000.

LAGNY, M. *De l’histoire du cinéma: méthode historique et histoire du cinéma*. Paris: Armand Colin, 1992.

LOUZADA, A. “Em visita a Buenos Aires”. *Cine-Rádio Jornal*, Rio de Janeiro, v. 3, n. 95, 9 maio 1940.

LUSNICH, A. L. *El drama social-folclórico: el universo rural en el cine argentino*. Buenos Aires: Biblos, 2007.

MARANGHELLO, C. *Breve historia del cine argentino*. Barcelona: Laertes, 2005.

\_\_\_\_\_. “Cine y Estado: del proyecto conservador a la difusión peronista”. In: ESPAÑA, C. (Org.). *Cine argentino: industria y clasicismo – 1933/1956*. V. 2. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, 2000

MENTASTI, J. A. “O cinema argentino precisa de uma oportunidade no Brasil!”. *Cine-Rádio Jornal*, Rio de Janeiro, v. 3, n. 108, 1 ago. 1940.


NÚBILA, D. di. *Historia del cine argentino: la época de oro*. Buenos Aires: Ediciones del Jilguero, 1998.

OLIVERI, R. G. “Carlos Borcosque”. In: RODICIO, E. C. (Org.). *Diccionario del cine iberoamericano: España, Portugal y América*. V. 2. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores; Madrid: Fundación Autor, 2011.

PARANAGUÁ, P. A. *Le cinéma em Amérique Latine: le miroir éclaté*. Paris: L'Harmattan, 2000.

SOARES, A. *Beyond paradise: the life of Ramón Novarro*. Jackson: University Press of Mississippi, 2010.

VIANY, A. *Introdução ao cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1959.



# A conversão para o cinema sonoro no Brasil e o mercado exibidor na década de 1930

//////////////////// *Rafael de Luna Freire<sup>1</sup>*

1. Professor do curso de graduação em cinema e audiovisual da Universidade Federal Fluminense e da Pós-Graduação em Comunicação da UFF. E-mail: [rafaeldeluna@hotmail.com](mailto:rafaeldeluna@hotmail.com)

**Resumo**

O artigo analisa a conversão do circuito cinematográfico exibidor brasileiro para a projeção de filmes sonoros, atentando para as particularidades regionais e para as dimensões tecnológicas e econômicas. Ao examinar como esse processo ocorreu em caráter nacional, são identificadas três fases: a chegada do cinema sonoro às principais cidades brasileiras (1929-1930); a lenta conversão dos circuitos secundários (1931-1933) e as dificuldades geradas pela necessidade de padronização tecnológica (1934-1935).

**Palavras-chave**

Cinema sonoro, exibição, tecnologia.

**Abstract**

This article analyses the adaptation of Brazilian movie theaters to sound film projection with special attention to the local particularities and its economic and technologic dimensions. It is described how this process took place nationwide, identifying three different phases: the arrival of the talkies in the main Brazilian cities (1929-1930); the slow expansion of sound projection in the secondary circuit (1931-1933); and the difficulties of technology standardization (1934-1935).

**Keywords**

Sound film, exhibition, technology.

## Introdução

A adaptação das salas de cinema das cidades de São Paulo e Rio de Janeiro para a projeção de filmes sonoros foi relativamente rápida. Poucos meses após a inauguração do cinema sonoro no Cine Paramount, em São Paulo, em 13 de abril de 1929, e no Palácio Theatro, no Rio de Janeiro, em 20 de junho do mesmo ano, o circuito de primeira linha dessas cidades já tinha sido convertido para a exibição dos novos *talkies*. Afinal, esses luxuosos palácios cinematográficos podiam arcar com a compra e instalação dos caros e importados projetores Western Electric conjugados para os sistemas Vitaphone (som em discos) e Movietone (som ótico) (FREIRE, 2012a). Por outro lado, a *febre do sincronizado* não demorou muito para chegar também aos cinemas de bairro, atingindo o circuito secundário carioca e paulistano.

Entretanto, o ritmo acelerado do processo de conversão para o cinema sonoro no Rio e em São Paulo não foi repetido em outras localidades do país. Este artigo pretende demonstrar como a transformação do circuito nacional com a chegada dos *talkies* ocorreu de forma irregular e diferenciada nas várias regiões do Brasil, fornecendo um quadro mais amplo do mercado exibidor brasileiro.

## As estreias do cinema sonoro: primeira fase de conversão (1929-1930)<sup>2</sup>

2. Abreviações utilizadas: *Cine Magazine* (CM), *Cinearte* (CI).

3. As salas de cinema eram classificadas conforme o luxo, conforto, lotação, localização e preço. Os principais filmes eram lançados primeiro nas melhores salas (os cinemas de *primeira linha*), sendo depois exibidos nas demais salas (*fazendo o circuito*).

A exemplo do pioneirismo das cidades de São Paulo e Rio de Janeiro, foi a região sudeste aquela cujo *circuito lançador*<sup>3</sup> mais rapidamente se converteu para o cinema sonoro. A cidade de Niterói, então capital do estado do Rio de Janeiro, conheceu o cinema falado já em 3 de setembro de 1929, com o filme da Paramount *A canção do lobo* (dir. Victor Fleming, 1929). Como ocorrera na vizinha capital federal, em Niterói o Cine-Theatro Imperial, inaugurado no ano anterior, também expôs durante alguns dias, em seu hall de entrada, as caixas que vieram dos Estados Unidos com os equipamentos sonoros da Radio Corporation of America (RCA) (FREIRE, 2012b, p. 133-4).

Pouco tempo depois, o Photophone RCA também foi a opção para a inauguração da projeção sonora no Cinema Coliseu, lançado na cidade de Santos. O projetor RCA da sala santista era divulgado como “o 1º aparelho instalado no estado de São Paulo e o 2º no Brasil” (*A Tribuna*, 3 out. 1929, p. 10). Realmente, somente após o Imperial, de Niterói, e o Coliseu, de Santos, é que o Photophone foi utilizado em outros cinemas brasileiros.

Também em Santos, as caixas com aparelhagem importada ficaram expostas na sala de espera do Coliseu, principal cinema da empresa do Comendador Manoel Fins Freixo. A população foi, inclusive, convidada a assistir, no dia 18 de setembro, à abertura das 25 caixas de madeira, numa ostensiva exibição daquela que era considerada a mais moderna tecnologia cinematográfica que chegava à cidade. O primeiro filme sonoro exibido em Santos, *Melodia da Broadway* (dir. Harry Beaumont, 1929), estreou dez dias depois (*A Tribuna*, 17 set. 1929, p. 11; *A Tribuna*, 3 out. 1929, p. 10).

A exposição pública das caixas dos equipamentos sonoros importados – ocorrida, talvez pela primeira vez, no Palácio Theatro, no Rio de Janeiro (cf. FREIRE, 2012a, p. 255) – foi aparentemente uma estratégia repetida por vários exibidores brasileiros, em seus contextos locais. Aliás, ela foi citada por um jornalista carioca, dois anos mais tarde, ao lembrar que os “primeiros aparelhos americanos



custavam uma pequena fortuna e o cinema que os adquiria deixava os caixotes em exposição na sala de espera, para mostrar o arrojo do proprietário” (*Diário da Noite*, 8 jun. 1931, p. 5).

Além da litorânea Santos, cidades economicamente mais desenvolvidas do interior de São Paulo também foram rápidas na conversão. Já no início de outubro de 1929 o jornal *Correio Paulistano* (5 out. 1929, p. 12) anunciava a chegada da aparelhagem norte-americana Pacent, importada pela Empresa Campos & Cia, para a instalação do cinema sonoro no Cine São José, em Piracicaba. No dia 24 de outubro, o cinema piracicabano teria iniciado sua temporada de filmes sonoros com *O pagão* (dir. W. S. Van Dyke, 1929) (CARRADORE, 2002, p. 14).

Já em 19 de dezembro de 1929, o Theatro Carlos Gomes, de Vitória, estreou o cinema falado no Espírito Santo com um aparelho “dos mais aperfeiçoados e completos” da RCA. Como em outras cidades, o programa dessa estreia foi exatamente o mesmo de seis meses antes no Rio de Janeiro: o discurso do cônsul brasileiro Sebastião Sampaio, as canções de Yvette Rogel, e o já famoso “filme cantado, falado, bailado, musicado” *Melodia da Broadway* (*Diário da Manhã*, 19 dez. 1929, p. 8).

Depois da região sudeste, foi a região sul a que mais rapidamente incorporou a novidade, ainda em 1929. Em Curitiba, o luxuoso e recém-inaugurado Cine-Theatro Avenida, da J. Muzzillo & Filhos, tinha alardeado a exibição de *A divina dama* (dir. Frank Lloyd, 1929) no dia 23 de outubro, com aparelhagem Movietone-Vitaphone RCA, mas “motivos técnicos” impediram o pioneirismo (*República*, 20 out. 1929, p. 9). A estreia do sonoro na cidade ocorreu, portanto, no Palácio Theatro, da Empresa Mattos Azevedo, com o antigo, mas ainda inédito *O cantor de jazz* (dir. Alan Crosland, 1927), “o primeiro filme falado visto no Paraná”, em 24 de outubro de 1929, exibido com som em discos. Reparado o problema, o Avenida só fez sua primeira exibição sonora no dia 25 de outubro (SCHWINDEN, 1991; ALVETTI, 1989, p. 28; *República*, 26 out. 1929, p. 7).

O Palácio Theatro de Curitiba pertencia à empresa do português Antonio Mattos Azevedo, e, em setembro de 1929, um

jornal catarinense dizia que já existia cinema falado no Rio, em São Paulo, em Santos e em Curitiba, tendo sido nesta cidade “instalado pela Empresa A. Mattos Azevedo”. Em seguida, o jornal dizia que a mesma empresa instalaria brevemente o cinema falado em Florianópolis (*Cine-Theatro*, v. 1, n. 2, set. 1929, p. 1).

Datam também do final de 1929 as primeiras exibições do cinema sonoro em Porto Alegre. Enquanto Cláudio Todeschini (1986, p. 115) mencionou a exibição de *Melodia da Broadway* no Cinema Central, Susana Gastal (1999, p. 43) indicou que foi o Cine Apollo que teria introduzido a novidade, afirmando ainda que “entre 1929 e 1930, mais da metade dos cinemas de Porto Alegre adapta-se à novidade”. De fato, a estreia do cinema sonoro na cidade ocorreu com a exibição de *Melodia da Broadway* no Cine Apollo, da Greco & C., no dia 8 de outubro de 1929, equipado com aparelhos Pacent e cobrando ingressos a caros quatro mil réis (*A Federação*, 7 out. 1929, p. 6, *A Federação*, 8 out. 1929, p. 4).

A primazia do Cine Apollo é confirmada ainda por carta escrita para o jornalista Pedro Lima por um amigo porto-alegrense, datada provavelmente de 15 de outubro de 1929, na qual era comentada a chegada da novidade à cidade.<sup>4</sup>

4. Documento do Arquivo Pedro Lima, Cinemateca Brasileira.

A correspondência dá uma boa amostra de críticas recorrentes na época da chegada do cinema sonoro, contrapostas, porém, à inegável atração que a novidade definitivamente gerava no público espectador:

Estreou aqui o tal de CINEMA FALADO. Boa droga, foi ao menos a minha opinião e a da maioria d'aqui. Até te escrevo esta, com este intuito. Não sei se porque o aparelho de reprodução do som do Cinema Apollo é muito primitivo, conforme ouvi dizer, ou não sei se o povo desta capital aprecia o cinema de fato, com C grande, como já te tenho dito muitas vezes. [...]

Mas, como estava te dizendo, o Cinema Apollo apresentou para a estreia do “talkie” o filme *Broadway Melody*, da Metro-Goldwin-Mayer, e primeiro, a título de “lever de ridau”, na expressão dos anúncios, o trecho do Barbeiro de Sevilha cantado pelo Tita Ruffo. Mas

o aparelho é uma victrola, digo, um gramofone e dos mais ordinários, piores do que os existentes nos [...] “sertões de Pindamonogaba”, ou coisa que o valha e, de vez em quando, o tal de aparelho desandava e tome o homem falando pela boca da mulher, e vice-versa, o povo desandava a bater com os pés como se fora uma estrebaria e... acabava-se a parte. O fato não agradou, e agora a Paramount promete para breve no Carlos Gomes um outro aparelho, desta vez, porém, um aparelho muito melhor, de oitenta contos, segundo dizem. [...]

Dizem que o Guarany vai também botar o tal cinema, espero que seja ao menos com uma vitrola em vez de gramofone.

Ainda a respeito de Porto Alegre, também é importante mencionar a notícia do jornal *O Estado do Rio Grande*, de 12 de março de 1930 (apud GASTAL, 1999, p. 44), indicando ter sido a Empresa Sirângelo Irmãos que introduziu na cidade o *verdadeiro* sistema sonoro, “com aparelhos adquiridos na Radio Corporation Association”, que no Brasil, além de São Paulo e Rio de Janeiro, só existiriam até então em Porto Alegre. Os irmãos Paschoal, Francisco e Salvador Sirângelo eram os proprietários do Cine Central, que deve ter adquirido um Photophone conjugado da RCA de melhor qualidade do que o criticado som em discos Pacent instalado no Apollo.

Assim como aconteceu em Niterói, Santos, Vitória, Curitiba e Porto Alegre, o Photophone RCA também foi adotado em Salvador. Walter da Silveira (1978, p. 73) citou publicidade relatando que a novidade foi inaugurada na capital baiana pelo Cine Guarani, em 19 de abril de 1930, com *Inocentes de Paris* (dir. Richard Wallace, 1929), usando “os mais modernos e custosos aparelhos da Radio Corporation”. A inauguração do cinema falado na Bahia teria sido incentivada pelo gerente da Paramount nesse estado, Manoel Araújo. Após visitar São Paulo durante o congresso sul-americano da empresa no ano anterior, o distribuidor teve a oportunidade de conhecer a novidade na capital paulista e convenceu o Sr. Cel. Ponde “sobre a instalação do novo sistema no seu bem frequentado cinema Guarany” (*Mensageiro Paramount*, v. 12, n. 3, set. 1930, p. 28).

Após este que foi um “verdadeiro acontecimento social na capital baiana” (*Mensageiro Paramount*, v. 12, n. 3, set. 1930, p. 28), dois outros cinemas de Salvador também compraram aparelhagem RCA, o Cine Lyceu e o Cine Glória. Aliás, *Cinearte* (v. 5, n. 221, 21 mai. 1930, p. 29) informou que o Cine Gloria, “casa de recente construção e de propriedade do Dr. Simões Filho”, teria sido responsável pela inauguração do cinema sonoro na Bahia com o filme *Garotas modernas* (dir. Harry Beaumont, 1928) – originalmente lançado no Rio em fevereiro de 1929 com cópia silenciosa, mas relançado sete meses depois em versão com música sincronizada. Conforme Silveira (1978, p. 73), o Cine Liceu estreou a sua aparelhagem sonora no dia 21 de junho de 1930, com o filme *Broadway* (dir. Paul Fejos, 1930).

Antes disso, por volta de janeiro de 1930, o filme falado estreou em Belo Horizonte, com a exibição do célebre *Melodia da Broadway* (*CI*, v. 5, n. 212, 19 mar. 1930, s.p.). Poucos meses depois da capital mineira foi a vez de Juiz de Fora. Conforme relato da correspondente de *Cinearte* de pseudônimo Mary Polo, a cidade vinha recebendo com curiosidade o tal *cinema sincronizado*, mesmo que por meio de sessões de produções nacionais acompanhadas por discos de vitrola, ou de filmes americanos musicados, mas sem diálogos. O sucesso foi verdadeiramente alcançado com a estreia em Juiz de Fora do filme falado e cantado *Hollywood revue* (dir. Charles Reisner, 1929), apesar das alardeadas deficiências do sistema de som em discos (*CI*, v. 5, n. 219, 7 mai. 1930, s.p.).

Como foi mencionado no caso de Salvador, foi realmente em 1930 que o cinema sonoro estreou nas melhores salas das capitais nordestinas. Luciana Corrêa de Araújo (2011, p. 33) citou reportagem comentando a chegada de navio de quarenta volumes de aparelhagem de som para o Theatro do Parque, cinema de Recife pertencente a Luiz Severiano Ribeiro que, em março de 1930, exibiu os filmes *A divina dama* e *Melodia da Broadway*. Em maio, *Cinearte* reportava que o primeiro filme sonoro lançado em Recife “foi *Broadway Melody*, que inaugurou a temporada dos ‘talkies’, mantendo-se oito dias no cartaz do Cinema Parque, um dos mais modernos do Norte” (*CI*, v.5, n. 221, 21 mai. 1930, p.

29.) Luciana Araújo (2007, p. 75) esclarece ainda que, reformado no ano anterior, o Theatro Parque havia se tornado a principal e mais luxuosa sala de Recife.

O fato é que a conversão para o cinema sonoro atingiu em seus primeiros doze meses os melhores cinemas daquelas reconhecidas como as principais praças exibidoras do país, que consistiam nas capitais e cidades mais desenvolvidas do sudeste, sul e nordeste. Essa pode ser definida como a primeira fase do processo de adaptação à projeção sonora em âmbito nacional.

Essa questão obviamente também está relacionada ao poderio das empresas regionais. Já dominando o mercado exibidor nordestino, além de Pernambuco, o exibidor Severiano Ribeiro, por exemplo, também foi responsável pela estreia do cinema sonoro no Ceará, com a exibição, a partir do dia 19 de junho de 1930, de *Melodia da Broadway* no Cine Moderno de Fortaleza. As latas do filme e o operador vieram de navio do Rio de Janeiro, assim como tinham vindo semanas antes os técnicos e os equipamentos de som em discos de fabricação nacional (LEITE, 1995, p. 359-62).

Já em Aracaju, o cinema sonoro teria estreado alguns meses depois, com Hollywood revue, exibido na capital sergipana a partir de 28 de novembro de 1930 (DANTAS, 1971).

Afora as capitais nordestinas, o cinema falado também se espalhou ao longo de 1930 pelas mais prósperas cidades do interior paulista como Ribeirão Preto, Campinas e Rio Preto. Conforme a revista *Mensageiro Paramount* (v. 12, n. 4, out. 1930, p. 11), São Paulo era o Estado que, naquele ano, já dispunha do maior número de cinemas adaptados “ao novo sistema”. Não apenas o estado mais rico da federação, São Paulo era também aquele que possuía o maior número de salas de cinema do Brasil.

### **Difícil expansão: segunda fase de conversão (1931-1933)**

Apesar do investimento dos principais cinemas das maiores cidades brasileiras, a primeira fase de conversão para o cinema sonoro foi restrita a uma parte pequena do circuito exibidor nacional. Um editorial de *Cinearte* (v. 5, n. 211, 12 mar. 1930, p. 3) se dedicou a explicar uma das razões para isso:

O maior embaraço para a divulgação do filme sonoro entre nós como em quase toda parte consiste no exagerado preço das instalações exigido pelos fabricantes, que absolutamente não se coaduna com os recursos financeiros da maioria dos proprietários de Cinemas, menos ainda com as possibilidades econômicas dos pequenos núcleos de população do interior.

Devido aos altos custos, o editorialista apostava que o interior do Brasil continuaria por muitos anos ainda como mercado para o filme silencioso. E isso não se daria apenas pelo alto custo das instalações (projetores, retificadores, alto-falantes etc.), mas também pelo elevado preço de aluguel das cópias dos *talkies* cobrado pelas distribuidoras, o que se transformava em “problema de suma gravidade” para os exibidores do interior (*CI*, v. 5, n. 222, 28 mai. 1930, p. 3).

Eram fatores como esses – aliados às dificuldades iniciais experimentadas para se adaptar satisfatoriamente os filmes falados em inglês ao gosto e à compreensão das plateias brasileiras – que provocavam entusiasmo nos produtores brasileiros que ainda investiam nos filmes silenciosos ou apenas musicados com o objetivo de explorar os circuitos secundários de exibição. Esse otimismo se fundamentaria no fato de que essa situação se manteria semelhante um ano depois. Afinal, em junho de 1931, cerca de dois anos após a estreia do filme sonoro em São Paulo e no Rio, o panorama do mercado exibidor brasileiro era assim resumido no editorial de *Cinearte* (v. 6, n. 276, 10 jun. 1931, p. 3):

As grandes casas de exibição fizeram enormes despesas com o aparelhamento, as menores, à míngua de recursos, buscaram derivativos nos aparelhos sincronizados [por discos]; os mais modestos ainda sujeitaram-se a programar filmes velhos ou então as versões silenciosas dos filmes sonoros ainda piores do que aqueles.

Duas semanas mais tarde, o editorial da revista especulava: “País pobre, cremos que não existe em todo o país ainda cinquenta cinemas dotados de aparelhos *para a reprodução perfeita* do filme

sonoro” (CI, v. 6, n. 278, 24 jun. 1931, p. 3 [grifo do texto]). O adjetivo “perfeita” indicaria que muitos cinemas vinham exibindo filmes sonoros precária ou improvisadamente nos últimos dois anos, isto é, por meio de discos comuns executados em vitrolas ou em contrafações canhestras do Vitaphone.<sup>5</sup>

---

5. O sistema Vitaphone usava discos especiais – de maior dimensão e duração –, diferentes dos discos empregados pela indústria fonográfica.

Mas mesmo que de forma precária ou improvisada, a exibição de filmes sonoros demorava a chegar a diversas localidades do Brasil, como Caratinga, interior de Minas Gerais. O Cine Caratinga, o único da cidade, inaugurou seu projetor Vitaphone em 14 de outubro de 1932, com o já antigo *Broadway*, “superando as ingentes dificuldades que representam as caríssimas adaptações que foram necessárias para dotar Caratinga de uma casa de diversões à altura de suas necessidades e de seu meio social elevado e culto” (O *município*, v. 6, n. 134, 6 out. 1932, p. 1, 6).

Realmente, os caratinguenses deviam se orgulhar, pois, na mesma época, um leitor de Manaus reclamava na revista *Cinearte* (v. 7, n. 354, 7 dez. 1932, p. 35) que sua “linda cidade [...] desconhece o cinema falado e todos os filmes são mudos e na mor parte antigos!”. A pesquisa de Selda Vale Costa (1988, p. 168) sobre o cinema em Manaus cita artigo da revista *Victoria-Regia*, de fevereiro de 1933, elogiando “o cinema falado”, nos fornecendo subsídios para concluir que a novidade finalmente havia chegado à capital amazonense naquele início de 1933.

Apesar dos avanços, o real limite da conversão geral do circuito exibidor nacional era demonstrado por reportagem da *Cine Magazine* publicada no final de 1933, na qual o correspondente da revista em Recife traçou um quadro da situação no norte do país. Se em Pernambuco, o principal estado da região, havia apenas 26 cinemas sonoros, a situação relatada pela revista nos demais estados da região norte e nordeste era muito mais tímida, cada um deles contando com apenas três cinemas sonoros (Alagoas e Ceará), dois (Rio Grande do Norte, Amazonas) ou mesmo somente um (Paraíba, Maranhão, Piauí).

Em situação significativamente melhor que os demais estados do norte estaria o Pará. Como a capital Belém tinha um tradicional e próspero circuito de salas, em 1933 o estado já contava com oito

a nove salas equipadas para o sonoro, sendo ressaltado que apenas uma possuía sistema duplo – isto é, era dotada de dois projetores, o que permitia a troca de rolo (e, se fosse o caso, de disco) sem interrupção do filme (CM, n. 7, nov. 1933, p. 14, 17, 19).<sup>6</sup>

---

6. A maior parte das salas brasileiras então já adaptadas exibia os filmes sonoros em apenas um projetor, o que exigia de três a cinco intervalos, em geral, durante a projeção de um longa-metragem.

Deste modo, embora a conversão para o cinema sonoro avançasse lentamente em todo o Brasil – assumindo um ritmo mais acelerado apenas nas principais capitais –, fica evidente que em muitos cinemas do país ela tinha sido feito de forma restrita. Afinal, num diagnóstico do circuito exibidor de Porto Alegre publicado em *Cinearte* (v.7, n.333, 13 jul. 1932, p. 8), afirmava-se que das 19 salas da cidade, três delas ainda “usam adaptações de Vitaphone”, o que consistia provavelmente em toca-discos comuns. Já no relato de *Cine Magazine* sobre o circuito exibidor de Pernambuco em 1933, se apontava que a maioria dos cinemas do estado possuía “aparelhos Vitaphone ou nacionais, excetuando-se algumas instalações em Recife que são uma Western e outra RCA no Parque Moderno.”

Para além dos *tapeafones* e *cavatones* – simples vitrolas improvisadas –, a demanda pelo cinema sonoro por parte de exibidores menos capitalizados estimulou a fabricação nacional de projetores e instalações sonoras mais baratos e simples. Esse quadro que incentivava a produção de equipamentos brasileiros era confirmado em reportagem que destacava o fato de a concorrência estar fazendo os preços diminuírem. Vinha sendo, sobretudo, por meio da venda de aparelhos sincronizados nacionais que se chegava àquela situação que ia “permitindo as instalações estenderem-se pelo interior do país” (CI, v. 6, n. 278, 24 jun. 1931, p. 3).

A complexidade desse processo pode ser verificada com mais detalhes nas cartas enviadas por Eduardo Ferrez, então residindo em Porto Alegre, a seu pai, Julio Ferrez, da companhia exibidora e distribuidora Marc Ferrez & Filhos, no Rio de Janeiro, nos últimos meses de 1931.<sup>7</sup>

---

7. Documentos do Arquivo Família Ferrez, Arquivo Nacional.

Por meio da correspondência, podemos notar que a maioria das salas gaúchas convertidas estava em Porto Alegre, onde, segundo Eduardo, “todos os cinemas estão equipados com o sonoro e não vi ainda um filme mudo em cartaz” (carta de 3 dez. 1931). Apesar disso, os grandes cinemas porto-alegrenses não estariam dando



bons resultados financeiros, sobretudo diante do caríssimo preço de aluguel das cópias dos *talkies* de Hollywood. Mas ele notava ainda que a alternativa de distribuir filmes mudos não era boa, pois nos melhores cinemas ninguém mais queria saber de cinema silencioso. Já nos cinemas de bairro, além de depender da boa vontade dos exibidores, o distribuidor teria que arcar com os gastos de propaganda e da compra de discos para o acompanhamento sonoro da fita muda – sem falar do trabalho de “sincronizá-la mais ou menos, pois neste ponto de vista eles [os exibidores] não entendem muito de música” (carta de 11 dez. 1931). Ou seja, nessa operação se acabaria perdendo dinheiro, pois o “máximo que [os exibidores] podem pagar seria o que eu teria de tirar do meu bolso para sincronizar o filme” (carta de 3 dez. 1931).

Se esses complicadores para a distribuição de cópias mudas não fossem o bastante, Eduardo Ferrez se surpreendia com o fato dos donos de salas de cinema do interior do estado fazerem questão absoluta de seus filmes serem “completamente falados e ainda em inglês, apesar de não compreenderem nada” (carta de 5 dez. 1931).

Mesmo com as dificuldades, o processo de interiorização do cinema sonoro, ainda relativamente reduzido em 1931, ganhou um grande impulso em 1932 e 1933, com a aceleração da conversão, por exemplo, dos circuitos secundários das grandes capitais, assim como dos melhores cinemas das cidades de médio porte. No Rio Grande do Sul, podemos estimar que a proporção de cinemas sonoros passou, entre 1931 e 1933, de 15% a 42%.

Esse avanço, no entanto, conheceu pouco depois uma acentuada diminuição, aparentemente devido à saturação do mercado das capitais brasileiras. Em seu estudo sobre o cinema no Paraná, Celina Alveti (1989, p. 51) afirmou que “depois de um surto de inaugurações de aparelhamento sonoro, entre 1930 e 1933, elas foram rareando, entrando no ritmo normal de exibição e melhorias. Algumas cidades [...], no entanto, levaram anos para ter o seu sonoro”.

Portanto, a partir desse momento, os clientes que faltavam ser conquistados eram, na maior parte, os pequenos exibidores das cidades do interior do país, principalmente nas regiões mais

distantes dos grandes centros urbanos. Este era o caso, por exemplo, do Cine Parisien, o único de Cuiabá, inaugurado em 1912 e desde então funcionando num precário barracão de zinco. Fechado em 1930, o Cine Parisien só foi reinaugurado em 30 de março de 1933 como Cine Teatro República. Dotado de aparelhagem de som em discos, os equipamentos foram estreados com *Marrocos* (dir. Josef von Sternberg, 1930), filme falado da Paramount exibido dois anos antes no sudeste, mas que era o primeiro *talkie* visto e ouvido em Mato Grosso (ALENCASTRO, 2012, p. 91).

Esse *atraso* do mercado exibidor brasileiro motivou, entre fins de 1933 e meados de 1934, uma verdadeira campanha pela conversão para o cinema sonoro nas páginas de *Cine Magazine*, periódico cujos anunciantes incluíam distribuidores e fabricantes de equipamentos diretamente interessados nesse assunto. No editorial da edição de dezembro de 1933, intitulado “Uma questão palpitante”, L. S. Marinho indagava o motivo de ainda existirem tantos cinemas silenciosos no Brasil mesmo com a popularidade dos aparelhos nacionais e diante do fato de que “os filmes mudos estão absolutamente banidos de circulação” (CM, n. 8, dez. 1933, p. 3). Três meses depois, em editorial no qual lamentava a falta de boas salas de exibição para os “modernos filmes de grande sucesso”, Marinho novamente comentava a existência de aparelhagem sonora de boa qualidade e de todos os preços. Assim sendo, “não se compreende que exibidores persistam em manter seus cinemas sem aparelhos para filmes falados!” (CM, n. 11, mar. 1934, p. 3).

De fato, apesar da crescente oferta de equipamentos nacionais mais baratos para atender os pequenos exibidores e do avanço na adaptação do mercado exibidor ao filme sonoro nos anos anteriores, a conversão do circuito nacional ainda estava distante de ser completa. Em 1935, a situação era assim descrita por José. J. de Barros na Sessão Técnica de *Cine Magazine*: (n. 22, fev. 1935, p. 18): “Há ainda no território nacional, um grande número de cinemas mudos, um número ainda maior de salas completamente paradas há anos, e um número considerável de cinemas equipados somente com aparelhos para reprodução de som em discos”.

Segundo o autor do texto, eram quatro as razões para esse estado de coisas: 1) o aumento no preço do aluguel das cópias de filmes sonoros; 2) o custo elevado dos aparelhos de som; 3) as más experiências de colegas com aparelhos de baixa categoria; 4) as crises econômicas regionais.

Mas, se José. J. de Barros afirmava que a tendência era a baixa progressiva dos preços dos programas (isto é, do aluguel das cópias) com o aumento da oferta de filmes sonoros por diferentes distribuidores, ele argumentava ainda que o custo dos equipamentos também não representaria um empecilho real:

Já existem no mercado marcas de aparelhos, oferecidos por firmas de grande idoneidade, que cuidaram com especial carinho de organizar equipamentos apropriados para pequenas salas por preços absolutamente razoáveis, por menos do que o custo de um automóvel Ford de segunda mão, e em condições de tanta suavidade que mais seria de causar suspeita.

Aos exibidores que argumentavam que o investimento não era vantajoso, Barros respondia com a ameaça da concorrência local: “Esteja certo de que existe no lugar uma pessoa que terá intimamente o desejo de montar um cinema muito melhor que o atual, mas não o faz porque não dá para dois [...] e não quer aborrecimento”.

Barros citava ainda a vantagem de se poder exhibir nos cinemas sonoros “cenas grandiosas de espetáculos que, ao vivo, são vistos apenas nas grandes cidades e para os ricos”. Por fim, em relação à experiência frustrada de alguns exibidores com certos projetores sonoros, o autor do artigo responsabilizava por isso os colegas afoitos que adquiriram aparelhos de amadores.

### **Padronização tecnológica (1934-1935)**

Além dos negócios das empresas fabricantes de equipamentos – o autor do artigo citado, José J. de Barros, por exemplo, era diretor de uma delas, a Cinephon –, a campanha pela conversão à projeção

sonora dos cinemas brasileiros em revistas como *Cine Magazine* atendia também aos interesses comerciais de outros anunciantes.

Afinal, as agências distribuidoras desejavam padronizar a circulação de cópias no mercado nacional, uma vez que o cinema sonoro havia trazido um aumento de seus gastos com a necessidade de lançamento de diferentes versões do mesmo título. Se inicialmente foi necessário distribuir simultaneamente versões sonoras e mudas para atender tanto aos cinemas já convertidos quanto àqueles ainda não aparelhados, posteriormente foi preciso lançar os mesmos *talkies* em dois sistemas sonoros diferentes (Vitaphone e Movietone).

Entretanto, com a ampla adoção do mais simples, prático e econômico som ótico como padrão da indústria, o lançamento de cópias com som em discos – para atender exclusivamente os cinemas que tinham instalado apenas o Vitaphone – se tornou cada vez mais um gasto extra a ser imediatamente dispensado.

Deste modo, em março de 1934, uma reportagem sobre as futuras estreias da Warner (o estúdio de Hollywood que lançara o próprio Vitaphone) no país terminava com um alerta:

E, agora, não hesite mais [...] moderniza o seu cinema, dotando-o com a aparelhagem necessária ao vitorioso sistema MOVIE-TONE, pois definitivamente suspensa pela Warner Brothers-First National e as demais grandes produtoras, a importação de cópias para VITAPHONE, assim, não mais teremos discos fonográficos, de difícil e arriscada embalagem e que podem falhar! Somente o MOVIE-TONE é garantido! (CM, n. 11, mar. 1934, p. 8).

A importância dessa padronização – que não só apresentava vantagens práticas, como traria benefícios econômicos significativos para as companhias distribuidoras – possivelmente explica um tom quase de terrorismo adotado num editorial da mesma revista, quatro meses depois:

Todas as companhias produtoras estão abolindo o sistema Vitaphone: os filmes sincronizados com discos estão

sendo eliminados devido às dificuldades de transporte, e pela facilidade de prejuízos que acarretam.

Agora mesmo, acabamos de receber da Fox Film uma comunicação de que todos os seus filmes serão unicamente pelo sistema Movietone: os discos não serão mais importados, por isso, fazemos uma especial recomendação a todos os exibidores cujos aparelhos não estão ainda adaptados para o uso dos filmes Movietone, providenciarem no sentido de modificar suas instalações (CM, n. 15, jul. 1934, p. 3).

A padronização da distribuição de cópias sonoras no mercado brasileiro para o som ótico demandava a instalação do sistema Movietone na maior parte do circuito exibidor. Tratava-se de um esforço considerável, uma vez que, em 1933, 54% dos cinemas brasileiros adaptados para o cinema sonoro ainda estavam equipados apenas com o sistema de som em discos, isto é, o Vitaphone e seus congêneres (CI, v. 8, n. 370, 1 jul. 1933, p. 37).

Embora até 1929 todos os projetores sonoros comercializados mundialmente possuíssem o sistema de som em discos, a mudança para o som ótico havia sido rápida. No final de 1930, a maioria dos cinemas norte-americanos já projetava filmes em Movietone, Photophone ou qualquer outro tipo de som ótico genérico. Em março de 1932, a revista *Film Daily* apontou que, dentre as salas convertidas nos EUA, 43% tinham apenas som ótico, 33% possuíam os dois sistemas e 24% apenas o som em discos (CRAFTON, 1997, p. 146, 148, 571). Já em 1933, apenas 2,6% dos cinemas norte-americanos ainda usariam exclusivamente o som em discos, segundo o *Motion Picture Almanac*. Na França, por sua vez, esse sistema estava praticamente extinto desde o final de 1930 (GUBERN, 1993, p. 11).

Assim, em 1934, provavelmente com cerca de metade de seu circuito ainda dependente de filmes com som em discos, o mercado exibidor brasileiro era forçado a se adaptar ao som ótico.

Pressionados, portanto, pela falta de filmes silenciosos e logo também pela escassez até mesmo de cópias com som em discos, os pequenos exibidores brasileiros viram-se obrigados a converterem-

se para a projeção sonora em som ótico, fecharem as portas ou passarem a funcionar como teatros ou casas de espetáculos. Ou seja, o aumento da porcentagem de cinemas convertidos também esteve inevitavelmente ligado à diminuição do próprio circuito brasileiro, devido ao fechamento, provisório ou definitivo, de inúmeros pequenos cinemas. O mercado exibidor brasileiro sem dúvidas encolheu na segunda metade da década de 1930.

Enfim, essa fase final foi marcada pela substituição dos Vitaphones, vitrolas e *tapeafones* inicialmente instalados por novos equipamentos do “verdadeiro cinema falado” (som ótico) nas pequenas salas que estavam fechadas ou vinham sobrevivendo precariamente. A região centro-oeste parece ter sido a última fronteira a ser conquistada pelo filme falado, o que teria ocorrido nesse momento. Baseando-se em pesquisas de Marinete Pinheiro (2010, p. 78-9) e outros documentos, pode-se indicar que em 1937, com a reforma do Cineteatro Santa Helena e a importação de equipamentos da Europa, Campo Grande viu a primeira exibição de um filme sonoro em som ótico. Também em 1937 foi inaugurado o Cine Progresso, o primeiro cinema a exibir filmes falados no estado de Goiás (LEÃO, BENFICA, 2009, p.1)

Finalmente ocorria a conversão da última parte do circuito exibidor brasileiro. Em junho de 1935, *Cinearte* (v. 10, n. 417, 15 jun. 1935, p. 24) noticiou a instalação de aparelho falado no único cinema da cidade de Cafelândia, interior de São Paulo. Outro exemplo é o cinema de Cambuí, em Minas Gerais, sonorizado apenas em 1937 (BARRO, 2008, p. 55). Foi nesse mesmo ano que o *cinema sonoro* também foi inaugurado no Teatro Municipal de Morretes, cidade no litoral do Paraná (ALVETTI, 1989, p. 51). Os cinemas de pequenos municípios como Três Rios, no interior do estado do Rio de Janeiro, e Conceição do Rio Verde, no sul de Minas Gerais, foram reaparelhados somente em 1938 (CM, n. 64, ago. 1938, p. 14, 16). Por fim, já no final da década, o *Jornal do Exibidor* (v. 2, n. 35, 15 jan. 1939, p. 2) anunciava a inauguração tardia do cinema sonoro no município de Antonio Caetano, no Espírito Santo.

## Conclusão

À guisa de conclusão, podemos tentar resumir brevemente o processo descrito anteriormente. Inicialmente, a conversão das salas de cinema brasileiras atingiu, entre 1929 e 1930, apenas os melhores cinemas das grandes cidades do país, que foram dotados de projetores conjugados Western Electric. Rio de Janeiro e São Paulo testemunharam a rápida conversão de parte significativa de seus circuitos de primeira linha. Outras capitais da região sul, sudeste e nordeste apressaram-se para acompanhar a novidade com a conversão de seus cinemas mais modernos e lucrativos.

A maior parte dos exibidores regionais adquiriu, nessa fase, projetores Photophone RCA, que teriam a mesma qualidade do Western Electric, mas com preços e condições mais vantajosas. Uma evidência da forte campanha da empresa norte-americana no país é uma nota do jornal gaúcho *A Federação* (26 set. 1929, p. 4) que noticiava a presença do Sr. Edward C. Adler, da RCA, em Porto Alegre, negociando todos os tipos de projetores sonoros. Tendo vendido vários aparelhos na capital gaúcha, o representante da empresa partiria em breve para o interior do estado atrás de novos compradores.

Outra estratégia da empresa norte-americana era incentivar o uso do Photophone em salas mais luxuosas que promovessem a marca. Em 1929, o gerente do Cassino Atlântico, em Copacabana, assegurou que a RCA “ofereceu sem custo equipamento de projeção sonoro ao Atlântico” (GONZAGA, 1996, p. 194).

Num segundo momento, enquanto salas lançadoras de outras cidades importantes do interior dos estados da região sul e sudeste também se adaptavam à novidade, o cinema sonoro finalmente chegava às capitais do norte e nordeste. Em seguida, quando a conversão atingia a última parte do circuito do Rio e São Paulo (nesse caso, os cinemas de bairro), ela chegava aos principais cinemas de cidades como Manaus ou João Pessoa. Desta forma, em meados dos anos 1930, enquanto espectadores dos centros mais desenvolvidos economicamente do país já não tinham mais locais onde assistir a filmes silenciosos, o público de pequenos municípios do interior do Brasil entrava em contato pela primeira

vez com os afamados *talkies*. Como foi dito, essa situação impulsionou a fabricação de equipamentos nacionais de marcas como Fonocinex, Cinephon, Cinevox, Cinetom, Centauro, Triunfo, Sólidus, entre outras.

A conversão virtualmente total do circuito brasileiro ocorreu apenas nos últimos anos da década de 1930, quando chegou a cerca de 90% o número de salas adaptadas para o *cinema falado* – consolidada com a padronização do som ótico e da legendagem. Nos rincões do país, porém, certamente ainda persistiram exhibições silenciosas (com ou sem música ao vivo) ou com acompanhamento musical mecânico não sincronizado. Portanto, o filme falado só chegou às modestas salas das pequenas cidades brasileiras no momento em que os palácios de cinema do Rio e São Paulo já incorporavam outras novidades, como os modernos sistemas de ar-condicionado, tema de uma nova campanha da revista *Cine Magazine* (FREIRE, 2011, p. 312).

Deste modo, a situação esboçada neste artigo parece justificar um comentário irônico em *A Scena Muda* (n. 1019, 1 out. 1940, p. 4-5) quando era anunciado que o ator Genésio Arruda retornaria ao cinema na nova produção da Cinédia *O dia é nosso* (dir. Milton Rodrigues, 1941). Segundo o jornalista, o filme anterior do cômico caipira, *O campeão de foot-ball* (1931), feito dez anos antes e sonorizado em discos 78rpm para execução em vitrolas comuns, era uma “película que ainda se exhibe por esses ‘Brazis’ a fora”. A ironia reside no fato de que a brutal desigualdade de um “país pobre” – como já havia ressaltado *Cinearte* – e formado por diferentes “Brazis”, não podia deixar de ser refletida na coexistência entre o moderno e o arcaico no circuito exibidor cinematográfico brasileiro. Essa desigualdade tornou-se especialmente aguda durante o processo de conversão para a projeção sonora.



## Referências

ALENCASTRO, A. “O cinema em Mato Grosso: Patrimônio cultural”. *Revista do Instituto Histórico e Geográfico de Mato Grosso*, Cuiabá, n. 70, 2012.

ALVETTI, C. R. P. *O cinema brasileiro na crônica paranaense dos anos trinta*. Dissertação (Mestrado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 1989.

ARAÚJO, L. C. “O cinema em Pernambuco nos anos 1930”. In: *I Jornada Brasileira do Cinema Silencioso*. Cinemateca Brasileira, São Paulo, 2007.

\_\_\_\_\_. “Recife na rota do mundo: o Porto do Recife nos filmes silenciosos pernambucanos”. In: CANEPA, L. et al (Orgs.). *Estudos de cinema e audiovisual Socine*. v. 2. São Paulo: Socine, 2011.

BARRO, M. *José Carlos Burle: drama na chanchada*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2008.

CARRADORE, H. P. *Síntese das memórias: 1900-2002*. Piracicaba: Instituto Histórico e Geográfico de Piracicaba, 2002. Disponível em: <<http://www.ihgp.org.br/acervo/publicacoes/pdf/09.pdf>>. Acesso em: 16 abr. 2013.

COSTA, S. V. *Eldorado das ilusões: cinema e sociedade: Manaus (1897-1935)*. São Paulo: PUC, 1988.

CRAFTON, D. *The talkies: American cinema's transition to sound, 1926-1931*. Berkeley: University of California Press, 1997.

DANTAS, V. “Assim nasceu o cinema em Aracaju”. *Jornal da Cidade*, 13 set. 1971. Disponível em: <<http://www.mnemocine.art.br>>. Acesso em: 5 jun. 2013.

FREIRE, R. L. “A febre dos sincronizados: os primeiros meses da exibição de filmes sonoros no Rio e em São Paulo em 1929”. In: SOUZA, G. et al (Orgs.). *XIII Estudos de cinema e audiovisual Socine*. v. 2. São Paulo: Socine, 2012a.

\_\_\_\_\_. *Cinematographo em Nitheroy*: história das salas de cinema de Niterói. Niterói: Niterói Livros, 2012b.

\_\_\_\_\_. “O ‘conforto moderno’: a refrigeração nas salas de cinema do Rio de Janeiro na primeira metade do século XX”. *Revista do Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, v. 5, 2011.

GASTAL, S. *Salas de cinema*: cenários porto-alegrenses. Porto Alegre: U E, 1999.

GONZAGA, A. *Palácios e poeiras*: 100 anos de cinemas no Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Record, 1996.

GUBERN, R. “La traumática transición del cine español del mudo al sonoro”. In: ACTAS DEL IV CONGRESO DE LA A.E.H.C., 1992, Espanha. Madrid: Editorial Complutense, 1993. Disponível em: <<http://www.cervantesvirtual.com>>. Acesso em: 5 abr. 2013.

LEÃO, B.; BENFICA, E. “Goiás no século do cinema”. *Mnemocine*, 2009. Disponível em: <<http://www.mnemocine.art.br>>. Acesso em: 3 mai. 2013.

LEITE, A. B. *Fortaleza e a era do cinema*: pesquisa histórica (1891/1931). Fortaleza: Secretaria de Cultura, 1995.

PINHEIRO, M. “História dos cinemas de Campo Grande/MS”. *Cadernos de Pesquisa*, Rio de Janeiro, 2010.

SCHWINDEN, A. *Palácio Avenida*. Curitiba: Casa de Ideias, 1991.

SILVEIRA, W. *A história do cinema vista da província*. Salvador: Fundação Cultural do Estado da Bahia, 1978.

TODESCHINI, C. “Os velhos cinemas de Porto Alegre”. *Filme Cultura*, Rio de Janeiro, n. 47, ago. 1986.

### Periódicos citados<sup>8</sup>

8. Consultados no acervo da Cinemateca do MAM-RJ, na Biblioteca Nacional, na Hemeroteca Digital Brasileira (<http://hemerotecadigital.bn.br/>), no acervo André Malverdes e no acervo pessoal do autor.

*A Federação*, Porto Alegre, 26 set. 1929, p. 4; 7 out. 1929, p. 6; 8 out. 1929, p. 4.

*A Scena Muda*, Rio de Janeiro, n. 1019, 1 out. 1940, p. 4-5.

*A Tribuna*, Santos, 17 set. 1929, p. 11; 3 out. 1929, p. 10; 3 out. 1929, p. 10.

*Cinearte*, Rio de Janeiro, v. 5, n. 211, 12 mar. 1930, p. 3; v. 5, n. 212, 19 mar. 1930, s.p.; v. 5, n. 219, 7 mai. 1930, s.p.; v. 5, n. 221, 21 mai. 1930, p. 29; v. 5, n. 221, 21 mai. 1930, p. 29; v. 5, n. 222, 28 mai. 1930, p. 3; v. 6, n. 276, 10 jun. 1931, p. 3; v. 6, n. 278, 24 jun. 1931, p. 3; v. 6, n. 278, 24 jun. 1931, p. 3; n. 354, 7 dez. 1932, p. 35; v. 7, n. 333, 13 jul. 1932, p. 8; v. 8, n. 370, 1 jul. 1933, p. 37; v. 10, n. 417, 15 jun. 1935, p. 24.

*Cine Magazine*, Rio de Janeiro, n. 7, nov. 1933, p. 14, 17, 19; n. 8, dez. 1933, p. 3; n. 11, mar. 1934, p. 3; n. 11, mar. 1934, p. 8; n. 15, jul. 1934, p. 3; n. 22, fev. 1935, p. 18; n. 64, ago. 1938, p. 14, 16.

*Cine-Theatro*, Florianópolis, v. 1, n. 2, set. 1929, p. 1.

*Correio Paulistano*, São Paulo, 5 out. 1929, p. 12.

*Diário da Manhã*, Vitória, 19 dez. 1929, p. 8.

*Diário da Noite*, Rio de Janeiro, 8 jun. 1931, p. 5.

*Jornal do Exibidor*, Rio de Janeiro, v. 2, n. 35, 15 jan. 1939, p. 2.

*Mensageiro Paramount*, New York, v. 12, n. 3, set. 1930, p. 28; v. 12, n. 4, out. 1930, p. 11.

*O Município*, Caratinga, v. 6, n. 134, 6 out. 1932, p. 1, 6.

*República*, Curitiba, 20 out. 1929, p. 9; 26 out. 1929, p. 7.



# Tereza Trautman e *Os homens que eu tive*: uma história sobre cinema e censura



Ana Maria Veiga<sup>1</sup>

1. Professora substituta do Departamento de História da Universidade Federal de Santa Catarina. Doutora em História Cultural com a tese *Cineastas brasileiros em tempos de ditadura: cruzamentos, fugas, especificidades* (UFSC, 2013). Tem experiência profissional em realização audiovisual. E-mail: amveiga@yahoo.com.br

**Resumo**

Além da política, a censura moral foi amplamente praticada no Brasil, visando filmes não adequados aos padrões vigentes durante o regime militar. No contexto do cinema erótico, incentivado pela Embrafilme, uma jovem cineasta viu seus sonhos naufragarem em 1973 com um ato da censura. Este artigo analisa a interdição do filme *Os homens que eu tive*, de Tereza Trautman, como elemento representativo da arbitrariedade com base na moral e nos bons costumes, fortemente valorizados a partir do golpe militar.

**Palavras-chave**

Tereza Trautman, *Os homens que eu tive*, cinema, história, censura.

**Abstract**

Beyond politics, the moral censorship was widely practiced in Brazil toward films that contested the military patterns of conduct. In the context of erotic cinema, promoted by Embrafilme, a young director saw her dreams sink in 1973 with a censorship act. This article analyses the interdiction of the film *Os homens que eu tive* [the men that I've had], by Tereza Trautman, as a representative element of arbitrariness with its basis on moral and good habits, strongly emphasized from the military coup d'état.

**Keywords**

Tereza Trautman, *Os homens que eu tive*, cinema, history, censorship.

Enquanto grande parte do mundo ocidental vivia a plena transformação social, cultural e política, impulsionada pelas manifestações ocorridas principalmente no ano de 1968 e a entrada em cena do Movimento de Liberação da Mulher e do movimento feminista, no Brasil tal efervescência esbarrava em alguns obstáculos nos primeiros anos da década de 1970. A ditadura militar, recrudescida a partir do Ato Institucional número 5 (promulgado em dezembro de 1968), ainda impunha sobre a sociedade rédeas mais do que puxadas. Era um momento de intensa censura e opressão. Entre os denominados *subversivos* estavam principalmente estudantes, artistas e intelectuais de esquerda, inconformados com o regime autoritário de um governo que abafava e reprimia manifestações que lhe fossem contrárias. Muitos foram perseguidos, presos ou exilados, diante do lema central da ditadura: “Brasil: ame-o ou deixe-o”, em que amar o país significava estar de acordo ou resignado à mão militar do poder.

Podemos afirmar que a censura aos meios de comunicação, reconhecendo sua importância ideológica, funcionou como um aparato paralelo de repressão, montado para *cortar* aquilo que não encontrasse a convergência com o projeto militar para a nação brasileira. Reportagens, músicas, filmes e até obras de arte, tudo passava por uma edição ideológica, o que muitas vezes gerava um resultado totalmente diferente do que era proposto na autoria. Por outro lado, a licença poética, a alegoria e a ficção permitiam certo espaço de manobra política no campo das artes.

Em meio a esse contexto, a cena cinematográfica brasileira ganhou contornos curiosos na década de 1970. Com a criação da Embrafilme, em 1969, o governo começou a investir na indústria cinematográfica brasileira e passou a exigir que as salas de cinema exibissem também filmes nacionais. Muitos diretores críticos ao regime estavam afastados de suas atividades, alguns do próprio país, enquanto outros viriam a assumir papéis administrativos junto à Embrafilme (MALAFAIA, 2007, p. 336). Os filmes a serem exibidos nos cinemas não poderiam de modo algum questionar o regime. Entre alguns poucos que ainda tentavam fazê-lo, a década de 1970 viu explodir nas telas um gênero cinematográfico brasileiro que ficou conhecido como *pornochanchada*, que misturava humor e erotismo em seus roteiros *água com açúcar*, inspirados nas chanchadas das décadas anteriores, como pano de fundo para cenas picantes. Wolney Malafaia resume a situação:

A década de 1970, principalmente na sua segunda metade, representará uma fase em que a política oficial de cultura na área cinematográfica, levada à frente pela Embrafilme, colherá seus melhores resultados. [...] De qualquer forma, mesmo diante de todo esse sucesso, produções como *Dona Flor e seus dois maridos* ou *Xica da Silva* serão exceções num universo inundado por jecas, trapalhões e pornochanchadas (MALAFAIA, 2007, p. 345).

O prefixo *pornô* não tem a correspondência explícita dos dias de hoje, mas os corpos das mulheres eram fartamente exibidos, seguindo a fragmentação orientada pela censura: um seio de cada vez<sup>2</sup> (GIORDANO, 2010). As atrizes desses filmes eram automaticamente classificadas como prostitutas, pois estavam ali como duplo objeto de satisfação masculina: para os homens com quem se relacionavam nas películas e para o público espectador, nas salas de cinema.

2. Giordano informa ainda que, a partir do governo Médici, pornografia e erotismo também entravam na esfera da Segurança Nacional.

Nuno Cesar Abreu (1996) traça um panorama detalhado desse gênero tipicamente brasileiro nos anos 1970, apontando para uma tendência no campo cinematográfico que acabou conquistando um grande filão de mercado. O autor vê a *pornochanchada* como uma

expressão da onda de liberação dos costumes da época (ABREU, 1996, p. 74-75). Isso se dá em um contexto ambivalente das relações entre cinema e Estado em tempos de autoritarismo. Com cenas consideradas vulgares e apelativas, esse conjunto de filmes seria “fruto de um momento de forte repressão do poder à produção cultural”; a pornochanchada, para Abreu, era uma “filha da ditadura”, tendo sido inaugurada simultaneamente à Embrafilme, em 1969, com o filme *Os paqueras*, de Reginaldo Faria (ABREU, 1996, p. 76-77). Diante de tanta repressão, a sexualidade provocada e discutida por aquela geração acabou encontrando sua linha de fuga por meio das telas do cinema. O grande sucesso de público foi a resposta a um diálogo que já não podia mais ser contornado.

A pornochanchada criou de certo modo um estigma sobre o cinema brasileiro, identificado pela nudez e pelo erotismo. Tendo como polo de produção a chamada Boca do Lixo, no centro de São Paulo, seu sucesso de público influenciou diretores do cinema autoral, como Ana Carolina e Arnaldo Jabor (SILVA, 2010, p. 136). Mesmo a partir dos anos 1980, quando o gênero cinematográfico perdeu força e passou a ser mostrado apenas na “sala especial” da televisão (ABREU, 1996), os filmes que vieram depois ainda traziam como marca a nudez feminina, muitas vezes injustificada e aleatória. Entre as películas dos anos 1970 não era de se estranhar enredos que explorassem personagens masculinos em cenas eróticas com mais de uma mulher ou a rotatividade de parceiras sexuais para um só homem. No cinema aprovado por um regime militar masculinizado, demonstrações de virilidade tinham seu valor.

### *Os homens que eu tive*

No *Jornal do Brasil*, em agosto de 1973, a coluna do crítico de cinema Ely Azeredo anunciava uma novidade na cena fílmica, ou o que hoje podemos considerar um acontecimento histórico: Tereza Trautman, uma diretora estreante no cinema brasileiro, exibia desde o mês anterior seu primeiro longa-metragem – *Os homens que eu tive*.



O filme estreou no Rio de Janeiro em junho de 1973 no cinema Roxy, com seus 1800 lugares tomados. Durante dois meses as sessões continuaram lotadas, tendo estreado também em Belo Horizonte, o que sinalizava um provável sucesso de bilheteria. A vez de São Paulo estava marcada para a Semana da Pátria (setembro) de 1973, quando acabou sendo interdito<sup>3</sup>.

---

3. Entrevista de Tereza Trautman a Ana Maria Veiga, em 10 de maio de 2010, no Rio de Janeiro.

---

4. Uma visão mais aprofundada sobre a atriz Leila Diniz e sua personalidade “solar” pode ser encontrada em Silva, 2010, p. 79-99.

---

No centro da tela estava Pity, interpretada pela atriz Darlene Glória. O papel era originalmente destinado a Leila Diniz<sup>4</sup> – atriz que inspirou a criação da personagem e que gerava polêmica por suas atitudes *liberais*. Leila morreu em um acidente aéreo antes de voltar ao Brasil para iniciar as filmagens. A polêmica em torno de sua personalidade continuaria viva, dessa vez na representação da personagem Pity.

O filme começa com uma cena rotineira entre o casal Pity e Dôde, no café da manhã. Ele lê o jornal, já de gravata, enquanto ela, vestida com uma bata leve, come lentamente, ao lado de um grande aparelho de telefone que ocupa parte da mesa. O telefone toca enquanto Dôde se levanta e veste o paletó para sair. É Peter, que convida Pity para ajudá-lo na montagem de um filme. Na despedida do marido, Pity avisa que não vai dormir com ele naquela noite. Tem um encontro com Sílvio e pode ser que ele vá dormir com ela<sup>5</sup> em casa (no quarto ao lado). Mas Pity não volta do encontro de trabalho antes das duas da manhã e deixa os dois em casa, esperando por ela. O detalhe do chaveiro rodando nas mãos de Sílvio sinaliza que algo não vai bem.

---

5. A expressão dormir com alguém é usada no filme em substituição a fazer amor. O termo dormir, que depois foi substituído por transar, significava ter uma relação sexual independente do envolvimento amoroso, o que estava de acordo com a proposta do filme de Tereza Trautman.

A cena seguinte acontece em uma locação externa, em plena praia de Ipanema. Pity, Dôde e Sílvio mostram seus corpos bronzeados, espalhados sobre o calor da areia, num lindo dia de sol. Os homens estão calados. Pity informa que ficou trabalhando com Peter, por isso chegou tarde. Reclama que o amante está ficando mais ciumento do que o marido. O clima melhora quando o casal convida Sílvio para morar em seu apartamento. O *sobe som* de uma trilha estilo bossa nova mostra a animação do triângulo.

A cena é cortada para o interior do quarto de Pity; dessa vez a banda sonora traz a voz de Caetano Veloso, que acabava de voltar do exílio, cantando *You don't know me*. A batida sensual da música

acompanha o enquadramento de um grande espelho, na frente do qual Pity entra em cena, os seios nus, que em seguida são cobertos por uma bata sensual. Ela arruma o quarto do amante. Naquela noite, faz sexo com Dôde, mas puxa Sílvio para a cama de manhã, depois que o marido sai. Os lençóis cobrem o encontro dos corpos, sob a luz difusa que entra pela janela e é filtrada pela cortina. Os corpos dos homens são mostrados de maneira sensual, em suas cuecas.

Os primeiros minutos do filme não dão folga ao público espectador, que é pego de surpresa pela naturalidade e a liberdade da personagem. Não é difícil imaginar o impacto desse filme – que (não) mostra o sexo praticado por uma mulher, livre de tabus e regras morais – sobre a censura e a ideologia militar vigente, já que o projeto de governo estava voltado para a normatização da camada média brasileira, com base em regras de conduta que acabavam submetendo as mulheres. A prova de uma *ordem do gênero*, que se queria preservar nos pré-requisitos da censura, estava no apoio às pornochanchadas, que podiam ser exibidas dentro de sua classificação etária.

O clima da narrativa muda quando Pity e Peter, o cineasta, se apaixonam. O fato é anunciado na narrativa, em termos estéticos, pelo filtro azulado que a diretora decidiu colocar na lente da câmera para representar a decepção de Dôde e Sílvio ao se verem em segundo plano na cena em que Pity passa um bronzeador nos ombros de Peter, o intruso, convidado por ela para relaxar com os três no apartamento de cobertura, com vista para o mar. Ao expandir seus afetos para outro homem, além do amante já permitido, Pity acaba provocando ciúmes não só em Dôde, mas também em Sílvio. O marido vai se consolar nos braços de Alessandra, sua amante. Depois manda Pity embora de casa. No apartamento da amiga Bia, ela decide dar um tempo dos três homens. Duas semanas depois, o marido a procura e a harmonia é retomada. Dôde não quer o *desquite*, aceita a aproximação entre Pity e Peter. Ele mesmo continua com sua outra namorada.

Mas Pity e Bia decidem morar em um casarão compartilhado por jovens *hippies*, que escutam música, namoram e trocam de

parceiros, aproveitam no quintal os dias ensolarados. A *mise-en-scène* mostra um grupo tocando violão e cantando uma canção no estilo *Os Mutantes*, enquanto outras pessoas se divertem namorando, pintando ou brincando com cachorros. Eles se preparam para viajar por toda a América do Sul. Comportamentos libertários podiam ser associados ao movimento *hippie*, mas também à inspiração socialista de Che Guevara e da Revolução Cubana.

Neste contexto, da movimentação no casarão, acontece a cena mais erotizada do filme, em que Pity faz sexo com Vítor, que acabava de chegar à casa, procurando por outra pessoa, e que a encontra chateada. O carinho das mãos no cabelo e no pescoço acaba seduzindo Pity e aos poucos se expande para uma relação sexual. Depois do orgasmo, Vítor pergunta: “Qual é o seu nome?”

Em outra cena, Pity e a amiga Bia aparecem abraçadas, nuas sob os lençóis, fumando um cigarro e conversando, deixando evidente o relacionamento sexual lésbico, provavelmente aberto e fugaz. Pity oferece o novo namorado, Lúcio, para transar com a amiga: “Ele é tão carinhoso, você vai adorar!” A trilha sonora complementa o quadro: “Pra se fazer a cama, precisa de dois...”

Quando todos enfim partem em viagem, incluindo Lúcio e Bia, Pity fica sozinha com Torres, um artista plástico que é o dono da casa, com quem passa a ter um relacionamento aparentemente mais estável. Dôde aparece para visitá-los. A cena final acontece na rua, possivelmente em frente ao casarão, quando o marido se despede. Ela sugere a formação de um novo triângulo, agora com a entrada em cena de um bebê que Pity espera, sem revelar a paternidade. Fica a sugestão de que o filho pode ser criado pelos três, mas Dôde, como marido, quer dar seu nome à criança. Depois de tudo acertado, eles vêm caminhando, conversando, sorrindo, Pity no meio, e passam pela câmera fixa, até saírem de quadro.

Resumido o enredo, trazemos para a análise palavras de um dos pareceres do Ministério da Justiça, Departamento de Polícia Federal, Divisão de Censura de Diversões Públicas sobre o filme, no momento de seu lançamento:

Título: Os homens que eu tive. Classificação etária: 18 anos. Cortes: sim. Vedada a exploração comercial: não. Cenas: levianas, da alcova. Linguagem: vulgar e algumas palavras de baixo calão. Tema: social, infidelidade conjugal. Personagem [sic]: vulgares e levianas. Mensagem: negativa.

Enredo: Pity, mulher leviana, deixa o marido, que também mantinha relações extraconjugais, e prossegue sua vida com vários homens. No final, ela engravida de um dos companheiros, fica muito feliz e comunica o acontecimento ao marido, pedindo o desquite.

Cortes: No trailer – palavra porrada. Segundo rolo do filme – palavra filho da puta.

Conclusão: trata-se de película com conteúdo amoral, baseado no adultério. Opinamos pela liberação para maiores de 18 anos, com os cortes acima mencionados. Brasília, 01 de junho de 1973<sup>6</sup>.

---

6. Documento da Censura em PDF. Disponível em: <[www.memoriacinebr.com.br](http://www.memoriacinebr.com.br)>.

O parecer 3612/73, mencionado acima, foi assinado por duas mulheres e um homem que avalizaram a exibição do filme a partir de junho de 1973. Pela quase ausência de cortes sugeridos, percebemos que a película de Trautman não deve ter causado tanto incômodo aos censores, ao menos no início. O que parece ter chamado sua atenção, como confirmaremos mais adiante, é o comportamento de uma mulher casada e *liberada*. Afinal, como uma protagonista poderia desvendar ao público espectador sua intimidade e liberdade de escolha sexual com tanta naturalidade? Como uma jovem ousava ser a primeira diretora do cinema brasileiro no período ditatorial e ainda trazer à tona esse tipo de temática? E se as mulheres das boas famílias resolvessem pensar assim também? O *mal* teria que ser cortado pela raiz, com a tesoura moral da censura. Isso aconteceria pouco tempo depois.

“A ditadura tinha me proibido de discutir a realidade social do país, mas havia uma questão privada, que era social, que era a condição feminina, que eu ia discutir”<sup>7</sup>. Ou seja, Tereza queria, mas não podia questionar a política. Aderiu, então, de certo modo ao *slogan* do feminismo “o pessoal é político”, trazendo um problema de gênero para as telas e para os balcões do departamento de

---

7. Entrevista de Tereza Trautman a Ana Maria Veiga, em 10 de maio de 2010, no Rio de Janeiro.

censura. Seu posicionamento não ficou sem resposta. Dois meses depois da estreia e do sucesso inicial, *Os homens que eu tive* foi censurado e permaneceu na *geladeira*, assim como sua realizadora, por longos anos.

Pesquisas em jornais como *A Folha de São Paulo*<sup>8</sup>, *O Estado de São Paulo*<sup>9</sup> e *Jornal da Tarde*<sup>10</sup> saídos em agosto de 1980, e também nos documentos da censura, mostraram que o filme foi liberado naquele ano, apesar de sua diretora ter afirmado em entrevista que foram dez anos de interdição. Isso demonstra que o tempo psicológico de interdição pode ter sido maior do que o tempo histórico para a cineasta, que passou anos batendo de porta em porta em busca da liberação. Para nós, fica o alerta das inúmeras possibilidades abertas pelos relatos de memória, que não devem ser tomados como histórias de vida, mas como interpretações subjetivas dos fatos.

E por falar em memória, o rosto de Tereza se fechou, colérico, ao mencionar ainda recentemente a censura ao filme<sup>11</sup>. Depois de muitas visitas aos órgãos do governo, finalmente ela soube que a ordem de veto tinha vindo *lá de cima*, do alto escalão militar<sup>12</sup>. A interdição foi feita diretamente pelo general Antônio Bandeira, então diretor geral do Departamento de Polícia Federal. A cineasta contou que, de acordo com o que lhe diziam – antes da estreia em São Paulo, depois de um mês e meio de sucesso no Rio de Janeiro e de duas semanas em cartaz em Belo Horizonte –, o filme teria sido denunciado por uma mulher não identificada, por ser um atentado contra a imagem da mulher brasileira e contra a família. De acordo com Tereza, não havia motivo justificável para a interdição, pois a película não trazia nenhuma cena explícita. Mesmo assim, foi tomada como subversiva.

Seu nome entrou para o índice proibitivo da censura ditatorial e cada projeto que apresentava ou do qual participava já era negativamente carimbado e vetado, não importando seu conteúdo. Em 1975 foi a vez de um segmento do filme *As deliciosas traições do amor*, baseado em contos do Marquês de Sade. Dividindo espaço com adaptações de outros diretores, entre eles Domingos Oliveira, Tereza relata que teve sua parte totalmente picotada

---

8. “Fantasias de Tereza sem traumas”, de 18 ago. 1980, p. 19.

---

9. “Os homens que eu tive, liberado sete anos depois”, de 12 ago. 1980, p. 20.

---

10. “Os homens que eu tive, uma derrota da censura”, de 11 ago. 1980, p. 17; “Os homens que eu tive, Filmes novos”, de 18 ago. 1980, p. 19; “Simpático, simples, direto. E levemente ingênuo”, de 18 ago. 1980.

---

11. Eu a entrevistei em maio de 2010 no Rio de Janeiro e pude sentir a mágoa acumulada naqueles anos.

---

12. Entrevista de Tereza Trautman a Ana Maria Veiga, em 10 de maio de 2010, no Rio de Janeiro.

---

13. Trata-se do segmento intitulado “Dois é bom... quatro é melhor”

---

14. Peça musical escrita e composta para o teatro por Chico Buarque de Holanda em 1977, também gravada em disco.

---

15. Entrevista de Tereza Trautman a Ana Maria Veiga, em 10 de maio de 2010, no Rio de Janeiro.

pela censura<sup>13</sup>. Depois, em 1976, iniciou a produção de um filme sobre D. Hélder Câmara, em contrato com a TV francesa *Antena 2*, que foi cancelado sob a ameaça de negação de visto para o diretor da empresa que a havia contratado. Em 1978 pediu apoio da Embrafilme para rodar *Os saltimbancos*<sup>14</sup>. Passado o entusiasmo inicial, encontrou seu entrave nas palavras do diretor geral do órgão na época, Roberto Farias, que ela reproduziu: “Tereza, você já fez um filme interdito. Chico Buarque, um sujeito interdito... Eu não posso financiar, botar dinheiro da Embrafilme num filme que vai ter problemas com a censura”<sup>15</sup>. Sempre a censura...

Ao analisarmos o mais polêmico filme dessa autora, nos deparamos também com o debate sobre as reivindicações feministas que apareciam com força naqueles anos. Por um lado, o crítico Ely Azeredo tentava *proteger* Tereza desse estigma:

Primeira mulher a realizar um longa-metragem no Brasil desde a década de 1950, Tereza Trautman poderá reivindicar um lugar na história do cinema brasileiro, no mínimo como a primeira realizadora a filmar entre nós com um ponto de vista nitidamente feminino. Classificar *Os homens que eu tive* de feminista me parece apressado e, a julgar pelas distorções sectárias sempre presentes nos movimentos feministas, uma atitude talvez injusta. Um ‘cinema feminino’ está longe do pensamento da autora (AZEREDO, 2009, p. 208).

Este argumento, elaborado no calor do momento, mostrava a ausência de um conhecimento aprofundado do que representou o movimento feminista, além do preconceito contra as feministas, vistas então, e muitas vezes até hoje, como sectárias. Mas o curioso contraponto é que, em entrevista, Tereza Trautman falou da proximidade com as ideias feministas e do contato que teve com alguns grupos, chegando a participar de reuniões e compartilhar ideias. Ela lembrou: “Quando eu escrevi *Os homens que eu tive*, eu falei: Ah é? Essa coisa de ‘as mulheres que eu tenho’... Eu disse: Não! As mulheres também! Então, ‘Os homens que eu tive’”.

Sérgio Augusto, colunista da revista *Veja*, viu em *Os homens que eu tive* uma “versão corriqueira de *As duas faces da felicidade*,

de Agnès Varda” (*Veja*, 1 ago. 1973). Azeredo também comparava os dois filmes. “Sem dúvida Varda comunica um prisma feminino, mas o mais importante em *As duas faces da felicidade* é uma visão de liberdade existencial [...]” (AZEREDO, 2009, p. 208). Ou seja, a perspectiva feminista perdia importância diante de questões existenciais (entenda-se não feministas).

A variação importante entre as duas películas é que Varda colocava um homem como protagonista. Cada mulher era para ele apenas “mais uma rosa em meu jardim”. A leveza e a *naturalidade* com que isso foi mostrado levou a cineasta a sofrer duras críticas, devido ao otimismo com que tratava a questão da desigualdade, por valorizar a *natureza* feminina e por não historicizar as mulheres (JOHNSTON, 2000[1973], p. 32).

No caso de *Os homens que eu tive*, a protagonista levava a um repensar de papéis dentro de uma sociedade tradicionalmente marcada pela submissão das mulheres e por uma criação direcionada para que, acima de tudo, elas zelassem por seu casamento, aceitando as *escapadas* do marido, um comportamento considerado inerente ao sexo masculino. Pity, ao se relacionar com outro homem, além daquele permitido pelo marido, acaba provocando uma crise conjugal. Sem reconhecer ou aceitar limites, ela sai de casa e dá continuação a suas aventuras.

Alberto da Silva observa que a existência da personagem Pity só é possível no recorte espacial em que acontece: a Zona Sul do Rio de Janeiro, onde algumas mulheres da classe média podiam experimentar certa liberação sexual nos anos 1970. Para Silva, a única janela que o filme de Trautman abre para a vida comum da maioria das mulheres brasileiras é o encontro de Pity com sua irmã, mãe de três filhos e que acabara de se separar. Depois desse encontro, a protagonista começa a pensar em engravidar (SILVA, 2010, p. 109-110). Observamos que, como contraponto de Pity, a irmã é submissa ao marido e abriu mão de ter um trabalho para viver apenas dentro do casamento e da família. Ela é interpretada pela própria cineasta, que se coloca em cena como a coadjuvante que faz falar ainda mais alto a subjetividade da protagonista.

Antoine de Baecque analisa o corpo do/a cineasta “como lugar mesmo do cinema” e observa que a prática do cinema “auto-corporal” fez parte do chamado “cinema moderno”, como “[...] um desejo de encarar a principal invenção teórica dos críticos que formam a *Nouvelle Vague*, a política dos autores”, além de “moldar uma singular aparência de si mesmos” (BAECQUE, 2008, p. 501)

Pity conquistava seu espaço num momento em que o movimento *hippie* e a liberação sexual que o perpassava cruzavam fronteiras nacionais e ameaçavam bater à porta dos regimes militares latino-americanos. Sobre a protagonista, a diretora informa: “Ela não sente nenhuma culpa. É o que ela tem vontade de fazer e é o que ela vai fazer. Não é uma carga”<sup>16</sup>.

---

16. Entrevista de Tereza Trautman a Ana Maria Veiga, em 10 de maio de 2010, no Rio de Janeiro.

Silva sinaliza o contraste entre o filme *Todas as mulheres do mundo*, de Domingos Oliveira – também inspirado em Leila Diniz e estrelado por ela –, e o de Tereza Trautman, como narrativa biográfica de uma mesma atriz, símbolo da liberação da *nova mulher* de Ipanema e da Zona Sul carioca:

Ironicamente, se o título *Todas as mulheres do mundo* não causou mal estar entre os censores em 1966, o filme de Tereza Trautman o causa ao colocar as mulheres em um pé de igualdade inaceitável pelo poder falocêntrico da ditadura militar dos anos 1970, momento em que triunfava a produção cinematográfica erótica (pornochanchadas)<sup>17</sup> (SILVA, 2010, p. 109).

---

17. “Ironiquement, si le titre *Todas as mulheres do mundo* n’avait pas causé de malaise chez les censeurs en 1966, le film de Teresa Trautman en causa en mettant les femmes sur un pied d’égalité inacceptable pour le pouvoir phallogocentrique de la dictature militaire des années 1970, au moment même où triomphait la production cinématographique érotique (pornochanchadas)”.  
Tradução nossa.

Apesar de lançado antes dos chamados *anos de chumbo*, o que já explica parte da pressão sofrida por Trautman, o filme de Oliveira tratava de aventuras amorosas em nada questionadas, por serem vividas por um homem.

Ao contrário dos exemplos de outras realizadoras brasileiras, como Ana Carolina e Helena Solberg (cf. VEIGA, 2013), Tereza Trautman, enquanto a ditadura durou, foi uma cineasta sem películas, frustrada em seu talento e em seus sonhos. “Minha carreira teria sido outra, minha vida teria sido outra, tudo teria



18. Entrevista de Tereza Trautman a Ana Maria Veiga, em 10 de maio de 2010, no Rio de Janeiro.

19. “Simpático, simples, direto. E levemente ingênuo”. *Jornal da Tarde*, 18 ago. 1980.

20. Já que não consta dos vinte e oito documentos da censura ao filme qualquer registro de um pedido formal de interdição em Belo Horizonte, podemos pensar na hipótese de tal solicitação ter sido feita pessoalmente ao general Antônio Bandeira por alguma pessoa conhecida dele ou mesmo por alguém da sua família. Este fato pode ser um indicador da arbitrariedade como elemento central do aparelho repressor brasileiro nos anos de ditadura.

21. Carta da empresa Produções Cinematográficas Herbert Richers S.A. ao Ministério da Justiça. Disponível em: <[www.memoriacinebr.com.br/pdfsNovos/0890473C01104.pdf](http://www.memoriacinebr.com.br/pdfsNovos/0890473C01104.pdf)>. Acesso em 19 jan. 2013.

sido diferente”<sup>18</sup>, desabafa. Liberado para exibição em 1980, *Os homens que eu tive* não causou o mesmo impacto sobre o público como havia acontecido sete anos antes, como podemos perceber com a crítica mais dura ao filme<sup>19</sup>, que o tomava como ingênuo sem contextualizá-lo dentro de uma história de repressão à busca de igualdade das mulheres nos anos 1970 e mesmo dentro das limitações dos recursos cinematográficos da época.

Mas, em que medida a interdição ao filme teria sido parte de um projeto de inteligência militar? Ou seria ela movida por decisões meramente arbitrárias?<sup>20</sup> Já que em momento algum a diretora questionou em seu filme o regime político e seus efeitos, apenas relações de gênero envoltas em valores morais, podemos perceber a força dos projetos autoritários (não apenas no Brasil, é claro), que tinham como meta a reação à *subversão* e a afirmação de sua ideologia política, que compreendia esses valores.

Em carta ao ministro da justiça, Armando Falcão, em 12 de junho de 1974, a produtora Herbert Richers, responsável pelo filme e há um ano pedindo sua liberação, evocava a exibição no Brasil de filmes como *Jules e Jim* (1962), de François Truffaut e *Cesar e Rosalie* (1973), de Claude Sautet, que traziam temáticas semelhantes à de *Os homens que eu tive*, mostrando mulheres envolvidas com mais de um homem. Possivelmente essa subversão de costumes era tolerada como *estrangeirismo*, mantendo intacta a moral das mulheres brasileiras casadas. A produtora argumentava que: “Paralelamente às chanchadas pornográficas que importamos e que são também produzidas no Brasil há alguns anos, existe o cinema erótico sério [...]” e que o filme de Tereza Trautman seria um de seus representantes, assim como *Toda nudez será castigada*, de Arnaldo Jabor, também interditado em 1972, mas liberado com cortes no ano seguinte<sup>21</sup>.

De acordo com Nuno Cesar Abreu, o filme de Jabor foi um dos mais destacados do chamado cinema erótico. Para este autor, a moral era o veículo do controle social, como expressão organizada dos bons costumes, reprimindo e ajustando os indivíduos (ABREU, 1996, p. 74). Foi ela a justificativa evocada na interdição de ambos os filmes aqui mencionados.

O argumento da produtora Herbert Richers de que *Os homens que eu tive* seria representante do “cinema erótico sério” nos remete à distinção entre filme erótico (*soft core*) e filme pornográfico (*hard core*), entre o sugerido e o explícito (ABREU, 1996).

O citado filme de Jabor, adaptado da obra de Nelson Rodrigues, foi visto pelos censores como carregado de erotismo e cenas de nudez, com sentido negativo para a sociedade brasileira. Mesmo tendo sido indicado para cortes na estreia e com classificação etária de 18 anos, também foi interditado, mas, ao contrário de *Os homens que eu tive*, *Toda nudez será castigada* foi liberado um ano depois.

Enquanto Tereza Trautman e a produtora ainda brigavam pela autorização de exibição, em 1977 os documentos da censura mostram o filme de Jabor já pedindo autorização para ser exibido na televisão. O motivo de tal diferença pode ser presumido ao analisarmos os discursos dos seus pareceres nos processos de censura.

Parecer 4645/73. Título: *Toda nudez será castigada*.  
Classificação etária: não liberação.

Cenas: de desajustamento familiar, conflitos, relações de sexo, de exibicionismo erótico, de fuga, de suicídio. Linguagem: vulgar, de baixo calão, sórdida. Tema: psicossocial. Personagens: sadomasoquistas, desajustados, angustiados. Mensagem: negativa.

Enredo: O sexo e o erotismo são recursos engendrados para desfazer a obsessão do viúvo pela ex-esposa, e, também, como instrumento de vingança do filho contra o pai, que com uma prostituta formam um triângulo amoroso. São marcantes as cenas de exibicionismo erótico, indução sexual, curra, tendo como desfecho o suicídio da prostituta de um lado, e do outro, a opção do filho pelo homossexualismo.

Conclusões: [...] Embora apresente nível técnico que o tenha credenciado a mais de um prêmio como arte, o seu conteúdo, entretanto, é negativo, sob o ponto de vista das instituições morais e sociais. Por conseguinte, [...] sugerimos sua não liberação.

Brasília, 10 de julho de 1973. Maria Bemvinda Bezerra<sup>22</sup>

---

22. Disponível em: <[www.memoriacinebr.com.br](http://www.memoriacinebr.com.br)>.

Apesar de dois pareceres negativos, o mesmo general, Antônio Bandeira, decidiu liberar em 8 de agosto de 1973 a exibição do filme de Jabor, exigindo os devidos cortes já sugeridos na saída do filme em 1972: cortar a palavra *suruba*, o gesto que Geni faz batendo com a mão aberta sobre a outra fechada, a fala de Geni “Perto de você eu fico toda molhadinha”, a fala de Herculano “Eu vou deflorar você”, a cena que apresenta o ambiente policial como “antro de depravação e irresponsabilidade”<sup>23</sup>. Além disso, o documento do general Bandeira exigia o corte de boa parte das cenas de Geni no bordel com o “busto desnudo”, uma cena em que o casal se acaricia sexualmente no sofá, outra em que Geni é mostrada com “os dois seios de fora” tentando seduzir Serginho. O general também proíbe a cena em que o jovem foge com o preso boliviano que o estupra na cadeia, mandando cortar inclusive parte final da banda sonora quando Geni diz: “Teu filho fugiu, com um ladrão boliviano”. Assim o *homossexualimo* (termo que dá significado patológico à sexualidade) também seria eliminado do filme<sup>24</sup>. Pelo que notamos na descrição feita do enredo, *Toda nudez será castigada* poderia ser considerado bem mais ousado e explícito em termos de cenas picantes do que *Os homens que eu tive*, o que justificaria sua interdição. Ao contrário disso, foi liberado simultaneamente ao *engavetamento* do outro, e pelo mesmo oficial.

Em 1973, *Toda nudez será castigada*, terceiro longa-metragem de Arnaldo Jabor, ganhou o Urso de Prata em Berlim e foi o vencedor do Festival de Cinema de Gramado, onde Darlene Glória também levou o Kikito de melhor atriz. Depois da liberação, com cortes, sua bilheteria registrada pela Ancine foi de 1.737.151 espectadores<sup>25</sup>.

Podemos inferir que o cinema-arte de Jabor, adaptando Nelson Rodrigues, tenha convencido os censores a respeito de sua qualidade artística, confirmada pela premiação que acumulou.

Quanto ao filme de Trautman, uma vez censurado e com suas cópias recolhidas, passou a ter um tratamento bastante rígido, impregnado de uma carga moral ainda mais evidente, como percebemos nos pareceres de 1975, em resposta a um novo pedido de liberação por parte da produtora Herbert Richers, com o filme já cortado nos dois palavrões e com título alterado para *Os homens e eu*, por sugestão da própria censura.

---

23. Documento anexo ao certificado de censura do filme, expedido pelo Ministério da Justiça, Departamento de Polícia Federal, Divisão de Censura de Diversões Públicas e assinado por Rogério Nunes e Deusdeth Burlamaqui em 21.12.1972.

---

24. Despacho do gabinete do Diretor Geral do Departamento de Polícia Federal, Antônio Bandeira. 08 ago. 1973. Disponível em [www.memoriacinebr.com.br](http://www.memoriacinebr.com.br). Acesso em 19 jan. 2012.

---

25. Dados da Agência Nacional do Cinema. Disponíveis em: <[http://www.ancine.gov.br/media/SAM/2011/filmes/por\\_ano\\_1.pdf](http://www.ancine.gov.br/media/SAM/2011/filmes/por_ano_1.pdf)>. Acesso em 20 jan. 2012.

Parecer 4680/75. Título: Os homens e eu. Classificação etária: não liberação.

Enredo: Mulher casada troca a segurança do lar e do marido por vida libertina, prostituída até o dia em que resolve engravidar-se [sic] do último homem que tivera, quando reencontra com o marido, que sempre lhe dera cobertura para todos os atos de prostituição e pouca vergonha.

Conclusão: Filme amoral, pornográfico em sua mensagem, debochado, cínico, obsceno que tenta com enredo mal feito justificar a vida irregular de mulher prostituída. É um libelo contra a instituição do casamento, considerando como tal todas as investidas irregradas da insaciável mulher.

É uma afronta à moral e aos bons costumes, em que pese os interessados terem subtraído os poucos palavrões existentes.

É o mesmo filme que já foi objeto de exame e posterior interdição (*Os homens que eu tive*), tendo sido, apenas, mudado o nome. A bem da moral, bons costumes, à [sic] instituição do casamento, à [sic] sociedade, das pessoas normais e de bem, somos pela NÃO LIBERAÇÃO [grifo original].

Brasília, 23 de maio de 1975. Joel Ferraz – Técnico Censor.

Os limites de um julgamento técnico perdem lugar para a força e o peso do julgamento moral, quase passional. O enredo do filme, apresentado pelo censor, é bastante diferente daquele descrito no primeiro parecer, que foi elaborado na época da estreia. De acordo com este último (parecer 4680/75), a mulher que tem mais de um parceiro leva “uma vida libertina, prostituída”. O filme, além de amoral, é “pornográfico em sua mensagem”, ou seja, fica claro que não o é em suas imagens. A mensagem gera o problema, mostrando “as investidas irregradas da insaciável mulher”, colocando-a num lugar culturalmente aceitável apenas para homens. O apelo veemente à “NÃO LIBERAÇÃO”, com caixa alta, fecha o texto do parecer, no qual o censor afirma por duas vezes querer proteger a moral, os bons costumes, o casamento, a sociedade e as pessoas “normais e de bem”. Ou seja, Pity não era, para ele, nem *normal* nem *de bem*, mas uma anomalia, do mal.

26. No capítulo “Corpos dóceis”, de *Vigiar e Punir*, Michel Foucault argumenta sobre o estabelecimento do normal como princípio de coerção. Os desvios deveriam ser reduzidos, por meio de penalidades aplicadas ao “campo indefnido do não-conforme”, do anormal. O “poder da Norma” faria parte das leis da sociedade moderna (FOUCAULT, 2002 [1975], p. 148-154). Podemos associá-lo às práticas dos regimes militares sul-americanos.

O apelo ao adjetivo *normais* para o sujeito *pessoas* aponta para o sentido foucaultiano de “normalização”<sup>26</sup>, explorado por Judith Butler, por vezes traduzido como “normatização”. Este sentido está evidente no discurso do censor, já que o filme de Tereza Trautman trazia uma protagonista que fugia à *normalidade* social, que compreendia a mulher submissa, dentro do casamento. Para Butler, “[...] as práticas reguladoras que governam o gênero também governam as noções culturalmente inteligíveis de identidade”, ou seja, a *coerência* da pessoa é uma norma de inteligibilidade socialmente instituída e mantida (BUTLER, 2003, p. 38).

Pity teria cruzado os limites do gênero com um comportamento quase masculino. Suas “práticas perturbadoras” questionam o que Butler chamou “heterossexualidade compulsória” (2003, p. 39). E mais, no caso do filme analisado, são uma afronta ao controle da sociedade pelas regras do governo militar. O regime exigia respeito a uma hierarquia hetero-normativa, onde a iniciativa nas relações via de regra é tomada pelos homens, detentores do controle da relação e da família. O sexo, para Pity, não estava ligado à reprodução, tampouco restrito ao casamento ou à hetero-normatividade. Era um prazer e não tinha motivos para ser reprimido. Fugindo à norma que deveria ser reiterada, e marcada assim como antagonista das pessoas *de bem*, essa personagem representava um perigo para a sociedade idealizada. É o que podemos observar na retomada dos argumentos a propósito do filme, já com o título *Os homens e eu*, em 1975. O adjetivo *obsceno* indicava que estava colocado em cena aquilo que deveria permanecer escondido. O mal que a película representava deveria ser extirpado, ao mesmo tempo que o governo sustentava a produção de filmes eróticos que enfatizavam a repetição dos papéis de gênero pré-estabelecidos.

Nas pornochanchadas, mulheres sexualmente ativas estavam em cena para serem consumidas, não para escolher ou consumir, como a protagonista Pity. Adaptando as palavras de Nuno Cesar Abreu, sugiro que Tereza Trautman tenha *feminilizado* de algum modo as representações “ao situar a mulher como sujeito e como produtora de material pornográfico” (ABREU, 1996, p. 36), aqui, no caso, *erótico sério*.

De volta ao parecer 4680/75, é interessante também observarmos no início da conclusão a crítica ao “enredo mal feito” do filme, o que mostrava sutilmente um outro lado da profissão do censor, que acabava tomando (vaidosamente) a si mesmo como crítico de cinema, apto a dar opiniões estéticas, além de decidir sobre a pertinência moral de cada filme. Ou seja, sua profissão, ligada ao cinema, também teria certo vínculo artístico.

Um segundo documento (4681/75), assinado dessa vez por José M. A. Tolentino em 23 de maio de 1975, afirma que o enredo do filme faz “dessa agressão aos nossos princípios de moral e bons costumes uma coisa simplesmente normal”. Mais uma vez a crítica da censura ecoa: “isso não é normal”. Indo no mesmo sentido dos outros dois, o último parecer (4682/75) não deixa qualquer dúvida: “O filme é totalmente AMORAL, contrariando os princípios que norteiam os critérios censórios vigentes. Propõe constantemente a destruição da instituição do Casamento. Estimula a prática do sexo livre e desmoraliza a figura da mulher casada”<sup>27</sup>.

---

27. Cf. [www.memoriacinebr.com.br](http://www.memoriacinebr.com.br).

O *abjeto* – no caso a representação da mulher casada que foge aos padrões sociais – designa “as zonas *inóspitas* e *inabitáveis* da vida social”, que são densamente povoadas por aqueles que não gozam do estatuto de *sujeito* (BUTLER, 2001, p. 155-156). E que por isso devem ser combatidos, assim como a representação de Pity.

Curiosamente, é a mesma atriz, Darlene Glória, que protagoniza os filmes de Jabor e de Trautman, sendo que em *Toda nudez será castigada* a personagem encontra-se no lugar *adequado* para uma prostituta: um bordel. Talvez por isso o filme possa ter sido liberado, pois não rompia com as convenções sociais vigentes. A prostituta, vista como mulher de vida fácil, poderia ser traiçoeira e vulgar, sem maiores problemas para sua imagem já assimilada. Por outro lado, no enredo de *Os homens que eu tive* Darlene Glória fazia o papel de uma mulher casada, de classe média, que mantinha relações com outros homens. Apesar de não receber qualquer dinheiro por isso, Pity foi denominada *prostituta* pelos censores. Muito pior do que a primeira, ficava subentendido que ela fazia o que fazia porque realmente *gostava* disso, no sentido pejorativo. A mácula na imagem da mulher casada era mais do que suficiente para uma sentença de interdição quase perpétua.

Quanto à atriz, ela também sofria as consequências de suas personagens, sendo muitas vezes identificada ou confundida com elas, como percebemos em uma crítica da estreia do filme:

“OS HOMENS QUE EU TIVE” – Se em “Toda nudez será castigada” Darlene Glória sofria na mão dos homens, a vingança veio rápida, pois em “Os homens que eu tive” estes é que sofrem sob a ação de seus caprichos. E olhe que os homens são uns “pães”, como Gracindo Júnior, Arduíno Colassanti, Milton Moraes, Gabriel Arcanjo e Roberto Bonfim. É certo que o fato do diretor ser uma mulher (Tereza Trautman, 22 anos) ajuda esta situação, mas Darlene vai mesmo à forra, pois além dos homens, tem oportunidade de transar com Ítala Nandi e Annick Malvil numa história profundamente humana e sincera, de autoria da própria diretora. “Os homens que eu tive”, numa apresentação da Ipanema Filmes<sup>28</sup>, estreia no próximo dia 3 no circuito do cine Ipiranga (*Folha de São Paulo*, 23.08.1973).

---

28. Aqui mais uma coincidência entre *Os homens que eu tive* e *Toda nudez será castigada* – os dois filmes foram distribuídos pela Ipanema Filmes.

Isso significa que a crítica (provavelmente uma mulher, já que chama os atores de *pães* – linguagem coloquial na época para se falar sobre homens bonitos) recomendava bem o filme e chamava o público para ir às salas de cinema ver a atriz Darlene Glória *transar* com atores bonitos e ainda com as atrizes Ítala Nandi e Annick Malvil. Infiro que, se esse tipo de mentalidade podia estar impresso nas páginas de um grande jornal, ele também estaria presente no senso comum de muitos leitores e leitoras. As atrizes seriam menos ou mais respeitáveis de acordo com as personagens que aceitavam interpretar no cinema ou na televisão. Julgamento semelhante poderia ser aplicado a uma diretora que ousasse rodar um filme como *Os homens que eu tive*.

Depois de 1976, com autorização de exportação, a exibição do filme ocorreu em alguns festivais fora do Brasil, como o de New Orleans (1976), que exibiu filmes brasileiros tirados de cartaz pela ditadura militar. Isso nos mostra que o espaço para o cinema mais questionador dos costumes e da política estava fora do país.

Trautman marcou posição no diálogo sobre a situação hierárquica inferior das mulheres nas sociedades brasileira e latino-americana. Com sua trajetória, podemos refletir sobre a verdadeira *lei* que esteve em vigor durante os anos da ditadura no Brasil: a lei moral do mais forte, do governo militar e seus valores conservadores, principalmente no que dizia respeito às relações de gênero e ao lugar das mulheres. A imagem da *verdadeira brasileira* era aquela da mulher de camada média, religiosa, dona de casa, mãe zelosa, esposa compreensiva e disponível para seu marido; a mulher patriota, responsável pela economia, pelo consumo e pela criação dos filhos da nação. Assim como no tratamento aos militantes combativos de esquerda, as mulheres que estivessem fora desse padrão e o desafiassem, também estavam fora do sistema e poderiam ser livremente consumidas.

Podemos concluir que, apesar de ter sido aclamada pela imprensa como a primeira mulher diretora do cinema moderno brasileiro, de acordo com a crítica de Ely Azeredo em agosto de 1973, Tereza Trautman pagou o preço por ter permanecido no país durante a repressão e por ter batido de frente com a ideologia militar. Elogiada por sua competência e criatividade na elaboração de um filme de realização simples e orçamento barato, como *Os homens que eu tive*, ela talvez tenha sido a grande representante de uma geração: “Cineastas amordaçadas. Talvez seja esse o título que deveria se dar a toda essa geração, essa leva de mulheres”<sup>29</sup>). Assim define as diretoras que, como ela, tiveram de se submeter aos caprichos da censura ou simplesmente não puderam se expressar.

---

29. Entrevista de Tereza Trautman a Ana Maria Veiga, em 10 de maio de 2010, no Rio de Janeiro



## Referências

- ABREU, N. C.. *O olhar pornô*. Campinas: Mercado de Letras, 1996.
- AZEREDO, E. *Olhar crítico: cinquenta anos de cinema brasileiro*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2009.
- BAECQUE, A. de. “O corpo no cinema”. In: CORBIN, A.; COURTINE, J.-J.; VIGARELLO, G. *História do corpo*. V. 3: As mutações do olhar – o século XX. Petrópolis: Vozes, 2008.
- BUTLER, J. “Corpos que pesam: sobre os limites discursivos do ‘sexo’”. In: LOURO, G. L. (Org.). *O corpo educado*. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.
- \_\_\_\_\_. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.
- FOUCAULT, M. *Vigiar e punir*. Petrópolis: Vozes, 2002.
- GIORDANO, V. “Medios masivos, política y vida cotidiana en Brasil. Apuntes para un estudio de la revista Playboy (Brasil), 1975-1985”. Comunicação oral. III Jornadas de Historia, Género y Política en los '70. Buenos Aires - Argentina, set. 2010.
- JOHNSTON, C. “Women’s cinema as counter-cinema”. In: JOHNSTON, C. (Org.). *Feminism and film*. New York: Oxford University Press, 2000.
- MALAFAIA, V. “O cinema e o Estado na terra do sol: a construção de uma política cultural de cinema em tempos de autoritarismo”. In: CAPELATO, M. H. et al. *História e cinema*. São Paulo: Alameda, 2007.
- SILVA, A. da. *Archaismes et modernité: les contradiction des modèles féminins et masculins dans le cinéma brésilien de la dictature*. Un regard sur les films d’Ana Carolina et Arnaldo Jabor. Thèse en Histoire, Université Sorbonne – Paris IV, Paris, 2010.
- VEIGA, A. M. *Cineastas brasileiras em tempos de ditadura: cruzamentos, fugas, especificidades*. Tese (Doutorado) – Universidade Federal de Santa Catarina, 2013.

submetido em: 17 ago. 2013 | aprovado em: 05 nov. 2013



# Sob o signo da ambiguidade: uma análise de *Anchieta*, *José do Brasil*

//////////////////// *Carlos Eduardo Pinto de Pinto*<sup>1</sup>

1. Mestre em História Social da Cultura pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Doutor em História pela Universidade Federal Fluminense. Possui artigos publicados sobre a representação da história e do Rio de Janeiro pelo Cinema Novo. E-mail: dudachacon@yahoo.com.br

**Resumo**

*Anchieta, José do Brasil* (Paulo César Saraceni, 1979) é considerado o primeiro filme histórico do Cinema Novo a ser produzido pelo Estado, via Embrafilme. Em seu circuito de produção e exibição, os “sentidos históricos” que o filme veicularia foram disputados pela Igreja Católica, pela ditadura civil-militar, pelo Cinema Novo, por críticos e teóricos. A obra mostra-se, portanto, um vetor de reflexão sobre a cultura histórica brasileira do período, caminho seguido pelo artigo.

**Palavras-chave**

Cinema Novo, filme histórico, ditadura civil-militar, cultura histórica.

**Abstract**

Paulo César Saraceni’s *Anchieta, José do Brasil* (1979) [*Anchieta, Brazil’s José*] is considered the first Cinema Novo’s historic film produced with governmental aid, by Embrafilme. On its production and exhibition circuit, the “historical representation” enacted by the movie was disputed by the Catholic Church, the civil-military dictatorship, the Cinema Novo itself, critics and theorists. As such, it is an important vector to think on the Brazilian historical culture at that time, path followed by this article.

**Keywords**

Cinema Novo, historic film, civil-military dictatorship, historical culture.

Disputas em torno da construção de sentidos de um filme são bastante comuns na história do cinema. Na acepção de Roger Odin (2005), nesse processo se dá o encontro de *modos de ver* — aqueles inerentes à obra, cuja detecção é possibilitada pela análise do “específico fílmico” (KORNIS, 1992; MORETTIN, 2003), e os que são mobilizados por seus diversos públicos. Pela perspectiva de *Semiopragmática*, defendida por Odin, menos que contrapor uma série de interpretações *sobre* o filme, que virtualmente teria um sentido primário a ser apreendido, trata-se de mapear os sentidos criados *com* o filme, em regimes “espectatoriais” diversos. Para algumas obras, esse encontro de *modos de ver* poder ser pacífico e satisfatório para todos os setores envolvidos. Em torno de outras, travam-se aguerridas batalhas pela construção de seu sentido, como apontei no início deste parágrafo. É esse o caso de *Anchieta, José do Brasil* (Paulo César Saraceni, 1977), filme analisado aqui.

A obra trata da biografia de José de Anchieta e da miscigenação cultural, temas caros à ditadura civil-militar instaurada em 1964, mas assume perspectivas diegética e narrativa *em parte* contrárias à visão conservadora. Não se trata, de forma alguma, de um filme absolutamente contestador, mas de uma obra ambígua, que desliza e se adequa às polaridades mobilizadas em seu circuito social, que não eram poucas. Afinal, a obra foi disputada pela Embrafilme, empresa estatal de cinema que a coproduziu e distribuiu; pela Igreja Católica, interessada na beatificação de Anchieta; pelo Cinema Novo — em fase de revisão de seus postulados políticos e estéticos —, por parte tanto de Saraceni quanto de alguns de seus pares,

que questionavam suas intenções ao realizar a obra; finalmente, por críticos e teóricos, voltados para a discussão da natureza do filme histórico, num esforço de definição do gênero e de sua importância no cenário da produção cinematográfica brasileira da década.

Embora para alguns desses setores a biografia do então candidato à beatificação estivesse diretamente em jogo, defendendo que o tema principal dos debates tenha sido a ideia de história, num momento em que a *cultura histórica* brasileira ganhava a atenção. Essa relação que uma sociedade mantém com seu passado, pautada não apenas pela historiografia mas também pela cultura política (GOMES, 2007), foi intensamente trabalhada pela política cultural construída pela ditadura civil-militar ao longo da década. Não se deve esquecer o poder do simbólico, já que, como postula Serge Berstein (1992, p. 69), “[...] na ordem da cultura política, é a lenda que é a realidade, pois é ela que é mobilizadora e determina a ação política concreta, à luz da representação que ela propõe”<sup>2</sup>. Tratava-se de erigir um aparato de legitimação em que as ideias de história e memória se confundiam (PINTO, 2005), voltado para o ensino de história em seus diversos níveis, para os museus, para as cidades históricas e para os filmes históricos. Sempre a partir de uma perspectiva reverenciadora das “glórias”, dos “grandes vultos” e dos “heróis” — para lançar mão de uma terminologia bastante em voga.

*Anchieta, José do Brasil* e seu circuito social formam, dessa maneira, um excelente vetor de reflexão sobre a cultura histórica brasileira do período, apontando um caminho que pretendo seguir ao longo deste texto.

### A natureza do “filme histórico” e sua presença no cinema brasileiro

O cinema e a história podem se encontrar de muitas formas, construindo uma “relação de diversos andares” (LEUTRAT, 1995) ao ritmo dos conectivos e preposições: história (no/do/atraves do) cinema. Neste artigo, as três relações se conjugam; afinal ;produzo conhecimento histórico *atraves do* cinema, por meio da abordagem de um *filme histórico* — um meio de representação cinematográfica da história —, ao mesmo tempo que me atenho a reflexões pertinentes à história *do* cinema (brasileiro).

---

2. As traduções para o português neste artigo foram feitas pelo autor.

Entre as relações apontadas acima, uma que merece mais a atenção é o “filme histórico”. O termo, falsamente transparente, encobre uma gama variada de tipos de produção cinematográfica. Cristiane Nova (2000) propõe um espectro que inclui reconstituições, biografias, filmes de época, ficções históricas, filmes-mito e filmes etnográficos, além de adaptações literárias e teatrais. De forma bastante ampla, portanto, pode-se considerar como “filme histórico” aquele que realiza, em algum nível, uma representação do passado, tomando como referência o tempo em que é feito — sem deixar de acrescentar, às possibilidades listadas pela autora, os documentários. Essa primeira aproximação, contudo, ainda se mostra falha no que se refere à relação que as obras podem estabelecer com a história. Afinal, existem muitas possibilidades de combinação entre fidelidade às pesquisas acadêmicas e uso de doses variadas de ficção. Assim, e para ficar apenas nos extremos, um filme pode ser vendido como reconstituição e operar somente com imagens e ações que “pareçam” históricas; outro pode se assumir como “imaginação” e apresentar um alto nível reflexivo sobre o tema que aborda.

Importante salientar que, qualquer que seja o resultado da equação esboçada acima, filmes históricos possibilitam, se não uma “aprendizagem”, ao menos a experimentação de algum contato — sensorial, intelectual, emocional — com o passado. Desse modo, o cinema se constitui como agente de criação de sentidos históricos, sendo mais do que um meio de divulgação — uma vez que colocar a relação nesses termos pressuporia um saber histórico pronto a ser propagado, ao passo que o cinema seria encarado *apenas* como um dispositivo propagador. Muitas gerações travaram contato com o passado através de ficções desse tipo, aproximando-se do que David Lowenthal (1988, p. 229) denominou *factions* — híbrido de fato (*fact*, no original) e ficção (*fiction*). Embora o autor trate dos romances históricos em voga no século XIX, acredito que o paralelo com os filmes históricos seja possível. Afinal, o mesmo desejo dos leitores de unir biografia e história, de vivenciar o passado e se identificar com personagens *vivas*, que comem, bebem, amam e têm raiva parece animar os espectadores dos filmes.

A partir dessa definição, é possível identificar que o gênero sempre esteve presente na cinematografia brasileira, desde a fase muda (MACHADO, 1987) até hoje. Mesmo que todos os períodos apresentem debates e disputas em torno da representação cinematográfica da história, é possível afirmar que, naqueles em que governos autoritários estavam no poder, a sensibilidade diante dos filmes históricos foi mais aguçada. É o caso do Estado Novo, entre 1937 e 1945 (MORETTIN, 2000) e da ditadura civil-militar (1964-1985), mais especificamente a década de 1970, em que tanto o Estado quanto os cinemanovistas apresentaram acentuado interesse no gênero.

Os cinemanovistas, em sua maioria, realizaram “filmes históricos modernos” ou “inovadores” (ROSENSTONE, 2010, p. 36). Tais obras são caracterizadas por se apropriarem de forma crítica e reflexiva dos discursos históricos, questionando a história oficial e, não raro, se questionando sobre o próprio sentido da história (XAVIER, 2001). No cinema brasileiro, como indicado acima, foram realizadas prioritariamente pelos cinemanovistas ou, de forma mais inclusiva, por aqueles comprometidos com o cinema moderno.

### A geração do Cinema Novo e o “desejo de história”

Além de Paulo César Saraceni, entre os integrantes do Cinema Novo estavam Glauber Rocha, Nelson Pereira dos Santos, Cacá Diegues, Leon Hirszman, Joaquim Pedro de Andrade, Ruy Guerra, Walter Lima Jr., Zelito Viana, Gustavo Dahl, David Neves e Eduardo Coutinho. Eram relativamente jovens quando o movimento começou a se delinear, pertencendo todos à *geração de 1964* (PINTO, 2011), que para Denise Rollemberg tinha como marcos fundadores “os movimentos reformistas e o golpe civil-militar que depôs o presidente João Goulart” (ROLLEMBERG, 1999, p. 49<sup>3</sup>).

---

3. A autora não se refere aos cinemanovistas, mas aos exilados políticos da ditadura civil-militar, seu objeto de estudo.

O “novo cinema” brasileiro deveria representar, simultaneamente, uma luta contra a dominação do mercado nacional pelo cinema norte-americano e a tentativa de “capturar”

a realidade brasileira, não apenas através das temáticas dos filmes como também pela criação de novas maneiras de filmar que fossem genuinamente nacionais (XAVIER, 2001; FIGUEIRÔA, 2004). Se essa é a contribuição dos reformismos, o golpe de 1964 atingiu — para além dos posicionamentos políticos mais evidentes — a relação que estabeleciam com a história, o que me interessa prioritariamente aqui.

Para esses criadores, a história só tinha um caminho a seguir — a mudança —, cabendo a *eles* efetivar o processo. No caso dos jovens cineastas, a sua arte era considerada a principal arma: faziam filmes como quem faz história. E os debates históricos sempre estiveram presentes em suas falas, ainda que como uma sombra, perpassando os propósitos com que essa geração filmava. O desejo de conhecer e simultaneamente apresentar o Brasil para os brasileiros incluía necessariamente o reconhecimento do seu passado. Como Ismail Xavier (2001, p. 127), escrevendo sobre Glauber Rocha, afirmou: trata-se de “uma geração de intelectuais e artistas brasileiros marcados por uma aguda consciência histórica, sempre atenta à ligação do cultural com o político”, o que pode ser corroborado pela análise que Maurício Cardoso (2011) faz de *História do Brasil* (Glauber Rocha e Marcos Medeiros, 1974).

A insubordinação da história tornara-se palpável a partir do ponto em que, em 1964, ela se recusou a seguir os rumos determinados pelos jovens (REIS FILHO, 1991). O ano de 1968, com a assinatura do AI-5 e o reforço da repressão, surgia para essa geração como a conclusão do golpe dado quatro anos antes. Os caminhos apresentados a partir desse ponto eram perigosos, mas precisariam ser trilhados: menos que lutar contra a ditadura, tentar driblá-la parecia ser a trilha encontrada para continuar criando. Uma das maneiras de pisar nesse terreno era dialogar com as demandas ditatoriais, o que era o caso dos filmes históricos. Porém, é preciso reforçar que já havia nos filmes e nas falas dos componentes dessa geração um *desejo de história* que não se manifestara somente após os golpes, sendo mesmo um de seus traços definidores.



### A vida de Anchieta daria um filme...

Paulo César Saraceni foi responsável por alguns marcos do Cinema Novo, o que fez que se tornasse respeitado e admirado pelos companheiros. Realizou o primeiro curta considerado um filme profissional do Cinema Novo, finalizado enquanto ele estudava no *Centro Sperimentale di Cinematografia*, em Roma. Já *O desafio* (1965) foi considerado por muitos autores como o inaugurador da representação urbana no Cinema Novo (RAMOS, 1987; PINTO, 2013b), em que ousou refletir abertamente sobre o golpe de 1964 (CAMPO, 1995; 2011).

A partir de 1975 já começaria a se delinear o projeto de *Anchieta, José do Brasil*, o primeiro filme histórico cinemanovista coproduzido pela Embrafilme. Segundo a autobiografia de Saraceni (1993, p. 283), primeiro veio “[...] a ideia de fazer um filme sobre nossas origens”, finalmente concretizada no tema de Anchieta, sem ficar claro o porquê dessa escolha. É importante salientar que a memória do jesuíta foi resgatada pela ditadura civil-militar, que em 1965 instituiu o dia 9 de junho para sua celebração (FLECK; MATOS, 2010), organizando uma Comissão Nacional responsável por fomentar atividades em torno do tema, incluindo um acordo com a UnB para a realização de um filme, que não viria a ser realizado.

Independentemente da origem de suas ideias, Saraceni teria se mostrado tácito no esforço de construir, com seu filme, “outro” Anchieta, diferente daquele que interessaria à igreja tradicional e à ditadura: “Leio os livros que trouxe da Europa, começo a visualizar um Anchieta catequizado pelos índios” (SARACENI, 1993, p. 289). Ainda segundo sua memória, o “seu” Anchieta estaria associado à Teologia da Libertação<sup>4</sup> e a dom Pedro Casaldáliga<sup>5</sup>, havendo mesmo trechos em que o associa a Luís Carlos Prestes. Tratava-se, portanto, de uma tentativa de “esquerdização” (embora mantendo o caráter religioso, ao menos nos dois primeiros casos). Essa postura já indica a forma de construção da narrativa fílmica, que mantém um diálogo mais profícuo com a memória erigida em torno do jesuíta do que com a historiografia a seu respeito.

---

4. Movimento surgido no seio da Igreja Católica, que tende a revisar a teologia política, procurando usar os ensinamentos cristãos em prol da superação da dependência econômica e da exploração dos oprimidos. Os seus adeptos se empenharam na luta contra a ditadura civil-militar no Brasil, procurando defender os Direitos Humanos dos militantes perseguidos.

---

5. O padre espanhol Pedro Casaldáliga se radicou no Brasil em 1968, sendo nomeado bispo no início da década de 1970. Adepto da Teologia da Libertação, foi perseguido pela ditadura, por conta de sua defesa dos Direitos Humanos.

### O início da produção: disputas

Em 1975, a Embrafilme criou uma comissão para escolher projetos de filmes históricos. É importante perceber que essas propostas já estão coadunadas com uma política cultural mais elaborada, surgida a partir da implementação da PNC (Política Nacional de Cultura), cujo objetivo era formar um projeto homogêneo de política cultural no país. A concepção de cultura presente na PNC era de inspiração claramente antropológica, sendo encarada como “a plenitude da vida humana no seu meio” (RAMOS, 1983, p. 119). Estava fortemente baseada nas ideias dos intelectuais conservadores reunidos em torno do CFC (Conselho Federal de Cultura), criado já em 1965 e formado por profissionais egressos dos Institutos Históricos e Geográficos e das Academias de Letras. A base de sua concepção era a miscigenação cultural, como desenvolvida por Gilberto Freyre.

Saraceni enviaria o roteiro de *Anchieta* para o projeto da Embrafilme, sendo, finalmente, o único filme realizado. O diretor lembra que sofreu pressões do ministro da Educação, Ney Braga, bem como do diretor da Embrafilme, Roberto Farias, e de seu assessor, Zelito Viana, para que mandasse o roteiro de *Anchieta*. Diante disso, teria ficado ressabiado: “Deve haver uma manobra política aí que eu não estou gostando; se eu fizer *Anchieta*, vou fazer o meu *Anchieta*, e não o do ministro ou de qualquer um” (SARACENI, 1993, p. 295).

A desconfiança tinha a sua razão de ser. Desde o início da década, a ditadura mostrava interesse pelos filmes históricos, como indica o discurso do então ministro da Educação, Jarbas Passarinho, incentivando os cineastas a filmarem o “nosso glorioso passado histórico” (FILME CULTURA, 1971). Tratava-se de um incentivo à realização de filmes ufanistas, seguindo a fórmula do *épico clássico*, que tem, entre suas características, a grandiosidade e o tom espetacular (VADICO, 2012). Se essa diretiva poderia ser apenas intuída em 1971, ela ficaria clara no ano seguinte, quando o próprio presidente Médici encampou a obra *Independência ou morte* (Carlos Coimbra, 1972), superprodução sem qualquer vínculo com o Estado, mas completamente coerente com o

clima de celebração nada crítica em torno do sesquicentenário da Independência (PINTO, 2005, 2005b).

Ao investir em filmes históricos, único gênero a ganhar uma atenção especial (RODRIGUES, 1987), a Embrafilme surgia como a face mais evidente do dirigismo cultural. Por outro lado, a estatal funcionava como uma espécie de banco financiador, o que era uma relação bem-vinda. Por exemplo, em 1970, após uma reunião entre ministros, produtores e cineastas (entre outros, Glauber Rocha, Joaquim Pedro de Andrade e Luís Carlos Barreto), foi declarado enfaticamente que ao ministro Jarbas Passarinho caberia a “glória de implantar uma indústria cinematográfica brasileira” (RAMOS, 1983, p. 95)<sup>6</sup>.

6. O autor cita trecho da matéria “A glória do cinema para Passarinho”, *Jornal da Tarde*, 11 set. 1970.

Os atritos entre Saraceni e a Embrafilme tendiam a se acirrar no decorrer das filmagens. O diretor queria realizar o filme em Porto Seguro, na Bahia, “[...] único lugar onde havia um clima de século XVI”, diria em uma entrevista a Alex Viany (1999, p. 339), mas também porque a distância lhe daria mais liberdade, segundo sua autobiografia (SARACENI, 1993). Alegando os altos custos dessa operação, a Embrafilme não permite, mas ainda assim Saraceni insiste e viaja com sua equipe, relatando que havia atrasos propositais na liberação das verbas, o que fez que precisasse de apoio do governo de Porto Seguro para continuar os trabalhos. No retorno, com apenas 70% das filmagens realizadas, ocorreria um incidente envolvendo prisões e drogas que viria a ter bastante repercussão na mídia e abalaria ainda mais as relações.

Depois desse episódio, a Embrafilme apreendeu o material. “Fiquei oito meses esperando a decisão [...]. Ou eu acabava o filme ou me davam o copião para eu conseguir meios de acabar de fazê-lo” (SARACENI, 1993, p. 307). A obra foi finalizada, depois de se realizar as últimas filmagens em Paraty, Estado do Rio. O filme pronto foi exibido para uma comissão formada por Roberto Farias, Ney Braga e padre Hélio Abranches Viotti. Embora o ministro não tenha se manifestado diretamente, Saraceni ficou sabendo por Roberto Farias que ele havia implicado com uma cena de nudez frontal masculina. Já o padre Viotti aprovou o filme, entregando ao diretor um pequeno texto, que Saraceni reproduz: “A figura

do Apóstolo do Brasil foi tratada com simpatia constante, com dignidade e na intenção de apresentá-lo como santo, a caminho dos altares” (SARACENI, 1993, p. 314). Mesmo sem corresponder ao que a empresa estatal esperava, um espetáculo histórico nos moldes de *Independência ou morte*, o filme foi liberado para a exibição.

### **Análise: o “específico” de um filme ambíguo**

Fruto de um cruzamento insólito, *Anchieta, José do Brasil* resulta de uma relação entre antagonistas e carrega as marcas dessa ambiguidade. Por um lado, tende a ser uma reconstituição histórica clássica e, por outro, se mostra bastante experimental. Embora apresente uma estrutura “início-meio-fim” bem delimitada, use cenários de época e as atuações procurem dar profundidade psicológica aos personagens, em muitas sequências a narrativa “jorra aos borbotões”, se estendendo em cadeias de imagem e música fluidas que em nada lembram o didatismo das produções históricas clássicas que a ditadura procurava incentivar. Assim ocorre já no início, com as imagens que passo a descrever agora, tentando manter, na escrita, o mesmo tom telegráfico usado em sua narrativa:

Mulher amamentando uma criança — tela escura —, pegadas na areia — mar —, um texto de *Anchieta* que finaliza com “Só a heróis compete tantas glórias” — nome do filme —, mar (música instrumental), créditos, o mar sempre ao fundo, fim dos créditos (a música continua), pátio interno de uma casa, voz de *Anchieta* em *over* narrando em primeira pessoa que nasceu nas Ilhas Canárias, falando do pai (imagem do pai — quadro fixo, câmera parada), falando da mãe (quadro fixo, a música cessa), “Sou um afro-castelhano [...], o que me ligaria mais tarde aos índios brasileiros” (volta a música, quadro em plano aberto), mão em gesto de despedida segurando um chapéu, a voz em *over* explicando que se trata do pai se despedindo do filho que iria estudar em Coimbra, “Deixo Tenerife para nunca mais voltar” — a mãe encara a câmera (quadro fixo), “Vivo em pleno esplendor do Renascimento [...]. Gosto de escrever poesias e declamá-las para meus amigos”. A voz continua em *over*, mas já posso ver Ney Latorraca, o intérprete do padre jesuíta.

Esse fluxo inicial segue veloz, sem pausas, porque não parece ser nele que se encontra o que mais interessa, mas sim o primeiro êxtase místico de Anchieta. Em seguida, a cena que esclarece o envio do padre para o Brasil e sua reação desanimada, pois então os trópicos pareciam um jugo muito pesado para um religioso à beira da morte. Já no Brasil, outra sequência-córrego. Plano aberto, *mise-en-scène* bem evidente: praia, índios de costas, cavalos, soldados. A voz de Anchieta em *over* informa se tratar da Bahia. O governador-geral desembarca, índios avançam em direção a ele, o cercam, vê-se o mal-estar estampado na expressão de seu rosto, a câmera se desloca — desestabilizando o quadro bem montado —, vai para o meio da multidão de nativos, filma de perto, cria *closes*, sempre em movimento constante, e se afasta novamente. Anchieta aparece na praia, os índios fazem os mesmos movimentos de boas-vindas que ofereceram ao governador-geral, sendo que o padre reage bem, sorri (acompanhado de uma música instrumental extradiégética, com tonalidades românticas). O jesuíta passeia com os índios, deixa que eles o toquem e recebe os objetos que lhe ofertam, inclusive uma lança.

Mais adiante, o encontro com José da Nóbrega, o superior da Companhia de Jesus no Brasil. Segue-se uma conversa entre eles, na qual o subalterno desfila todas as boas impressões que a nova terra e seus habitantes lhe deixaram. A união das sequências em que Anchieta se mostra familiarizado com a cultura local e misticamente integrado à natureza do Brasil com essa sequência em que conversa com José da Nóbrega funciona como a defesa de que a união com os índios deveria ser o caminho seguido pelos colonizadores no Brasil, de acordo com a opinião do padre.

Na porção final do filme, os negros também aparecem. Em viagem a Pernambuco, Anchieta trava contato com uma corte branca envolvida em “luxos orientais”, enquanto são servidos por negros escravizados. As orgias são filmadas com a câmera quase parada, sendo perceptível apenas um leve movimento na horizontal (como se eu, que vejo, estivesse movimentando a cabeça de um lado para o outro, mas de maneira muito contida). Os atores não falam, apenas se movimentam, riem, comem, se beijam, desfilam

usando figurinos luxuosos. A música extradiegética cresce em intensidade, aproximando-se da lógica dos mantras. Em seguida, Anchieta aparece se referindo à precariedade com que os negros escravizados eram tratados e ao fato de não serem batizados.

Presente na montagem fluida da abertura, nos enquadramentos em plano aberto contendo uma *mise-en-scène* bastante explícita, na câmera na mão e no tom *brechtiano* das atuações, a estética cinemanovista pode ser bem observada nas sequências que reforçam a teatralidade do filme. Por exemplo, num trecho em que uma mulher compra uma índia, encenação interrompida pela inserção de outra sequência, em que Anchieta aparece ao lado de Manoel da Nóbrega, os dois encostados em uma cerca, olhando para a câmera. Anchieta diz que gostaria de escrever um auto em que a mesma dona Maria José, que acabou de comprar a índia, lhe daria liberdade. Tal afirmação vem conectar o esquematismo da montagem do filme ao esquematismo didático utilizado pelo padre nas suas peças teatrais.

Essa proposta é logo confirmada pelas sequências em que vejo alguns dos personagens da trama declamando como se estivessem fazendo parte de autos nos quais se poderia ver, nas palavras de José de Anchieta, a “formação do Brasil”. Ao fim, a inspiradora dos autos, dona Maria José, finalmente aparece dando liberdade à índia comprada: “O Brasil [...] me deu poder. Eu acorrento porque não quero ser acorrentada”. Como que seguindo o mesmo clima dos autos, o perigo da presença protestante é representado pela figura de Jean de Boulés, com quem Anchieta e Nóbrega dialogam, organizados em uma *mise-en-scène* muito próxima da que é dispensada à representação dos autos.

Na porção final do filme, são apresentados também alguns transe místicos do padre, cada vez mais frequentes no fim da vida. A sequência que representa a sua morte é filmada de forma lenta, enquanto no som extradiegético ouvem-se música e um poema declamado pela voz de Anchieta em *over*. O seu enterro é representado como um grande acontecimento, com a câmera se movimentando em meio ao cortejo numeroso, se misturando aos presentes. Os sons dos sinos que anunciavam o enterro vão sendo

aos poucos substituídos por batuques extradiegéticos e apitos. Figurantes agitam estandartes, como num desfile de Carnaval. A impressão é confirmada quando percebo o padre sentado sobre a liteira que deveria levar seu corpo: Anchieta está vivo, sorrindo e observando o cortejo, como se fosse um destaque de carro alegórico. A música fica cada vez mais frenética, com presença de sax e elementos eletrônicos. As imagens, em contraste, começam a ser mostradas em “câmera lenta”. Os créditos finais sobem.

### **Circulação: um filme para todos os gostos**

No *espaço de comunicação* do filme (ODIN, 2005, 2011), devem ser consideradas as expectativas em torno do projeto, bem como as afirmações de Saraceni sobre o que pretendia fazer com a obra. Em ambas as situações, o discurso religioso teve importância (MALAFAIA, 1998; FLECK; MATOS, 2010), mas não será foco de minhas observações. No espaço deste artigo, o que mais interessa é perceber que na campanha de Saraceni pela beatificação está implícita uma releitura da história, intentada através de recursos filmicos e reforçada pela divulgação da obra. Nesse jogo, as regras do filme histórico clássico são associadas à ditadura e à Embrafilme (e a qualquer outro grupo ou instituição conservadores), enquanto a releitura livre que ele realizaria de Anchieta definiria uma postura militante, de um cineasta identificado com as esquerdas. Trata-se, portanto, de um esforço de “desmonumentalização”, como apresentado por Eduardo Morettin (2001) e Marcos Napolitano (2011), mas realizado concomitantemente a disputas em torno da reinvenção do mito. Afinal, com seu filme, Saraceni também disputava espaço pela releitura da biografia de Anchieta. Por mais que pareça *nonsense*, o diretor e roteirista “desmonumentalizava” para tentar monumentalizar de outra forma.

Ao fim, a tese do filme se completa: Anchieta surge como o pivô de união das três raças durante o período colonial. Essa leitura histórica está de acordo com a política cultural desenvolvida a partir de 1975, momento em que os governos ditatoriais passaram a apresentar postura mais propositiva nesse campo. O que antes era intuído pela atuação dos órgãos de censura (que esclareciam

o que *não* era possível fazer), passou a ser apresentado de forma mais sistemática a partir da implementação da Política Nacional de Cultura, já comentada. Contudo, o filme não é apreendido como entreguista, servindo de defesa à sua idoneidade a linguagem moderna de que se utiliza — maior indício de sua estratégia de “desmonumentalização” —, que tanto incomoda à Embrafilme, mediadora entre os cineastas e o governo (AMANCIO, 2001; RODRIGUES, 1987). Logo, imperou a ambiguidade.

O espaço crítico corrobora tal impressão. Em texto contemporâneo ao lançamento da obra, mas referindo-se à atuação dos críticos diante dos filmes históricos produzidos ao longo da década, Jean-Claude Bernardet parte da hipótese de que os críticos trabalham com um complexo de ideias, tais como *naturalismo*, *ciência* e *grandiloquência*. O naturalismo pretendia uma aproximação da *história real*. A ciência daria embasamento ao naturalismo, pois só calcado em pesquisas um cineasta poderia fazer uma boa reconstituição de época. Enfim, a grandiloquência seria exigida pelo fato de os críticos não admitirem que enredos “menores” fossem filmados: a história, sendo nobre, precisaria contar com personagens igualmente nobres, filmados de forma adequada, ou seja, espetacular (BERNARDET, 1979). A rejeição aos filmes históricos modernos se daria, portanto, pela exigência de que seguissem tais parâmetros, associados aos filmes históricos clássicos.

No caso de *Anchieta*, um filme “rompido com o naturalismo e afastado de qualquer intenção de reconstituição” (BERNARDET, 1979, p. 58), o autor encontra um bom exemplo. Afinal, ao mesmo tempo que foi criticado “pelas falhas do naturalismo, da reconstituição, da reprodução”, foi igualmente elogiado “pelas qualidades da reconstituição” (BERNARDET, 1979, p. 58). Por certo que isso se dá pela mobilização de diferentes *modos de ver* por parte da crítica — como fica claro no embate entre Ely Azeredo, do *Jornal do Brasil*, e Sérgio Santeiro, da revista *Filme Cultura*, exposto abaixo —, mas também pode ser encontrado na própria narrativa do filme. Logo, não se trata apenas de “reconstruir” o filme de acordo com suas intenções (ou capacidades), mas de “construir” o sentido *com* o filme.



Ely Azeredo (1979, p. 2) indica, de partida, que compreende as opções de Saraceni por não “desenvolver um trabalho rigorosamente histórico”, preferindo o tom lírico. Contudo, também aponta os esforços de uma reconstituição bem realizada, no sentido de “reproduzir com empenho [...] o Brasil quinhentista, os ambientes, as gentes, e permanecer fiel a uma certa fantasia indianista, ultrapassada”. Apesar do desprezo por essa leitura, Azeredo demonstra seu esforço em “esquecer o compromisso com o documento real” em prol da leitura utópica, concluindo que os intentos de Saraceni não foram bem-sucedidos, nem como “documento real” nem como utopia.

Em resposta a essa crítica, Sérgio Santeiro (1979, p. 2) escreve uma carta indignada, enviada para a seção “Leitores”, reclamando do “descaso pela produção nacional”, conclusão a que chegou após perceber a “banalização” do filme perpetrada por Azeredo. Assim, a “belíssima visão de um Anchieta entre o sublime e o profano, glosando a vida da própria vida brasileira na crônica política de nosso quinhentismo, cede no interesse da triste página do suplemento às mais ridículas afirmações”. Em crítica publicada na *Filme Cultura* (1980, p. 29s), no início do ano seguinte, Santeiro defende mais acuradamente seu ponto de vista: “Quando se dispôs a contar essa história da colonização, tenho como certo, e bem o demonstra o filme, que Saraceni tinha os olhos no nosso tempo, redescobrimo o passado [...] como a prática do tempo presente”.

Até aqui parece concordar com Azeredo e continua ao afirmar que “infelizmente, ou não, a história é um conceito, ninguém a vive de fato porque a vida humana contida pela morte pode no máximo ser uma existência biográfica”. Saraceni, consciente desses limites, teria se lançado num ensaio histórico pleno de liberdade poética, procurando ultrapassar limites do tempo cronológico da biografia de Anchieta, estendendo a temporalidade do filme para o presente (da produção), procurando unir biografia e História. Ao fim, conclui que *Anchieta* era uma “inspiradíssima versão [dos primeiros tempos de vida colonial] que, se não foi bem acolhida, certamente deve-se mais à pobreza dos tempos em que vivemos do que à generosidade com que os artistas se têm dedicado a descobrir o país”.

É possível perceber que ambos concordam quanto ao dualismo que perpassa a obra, discordando apenas do resultado: para Azeredo, que parece “tolerar” a ficcionalização, o resultado final não teria soado convincente como um “filme histórico”, ainda que moderno; já para Santeiro, era justamente a ficcionalização que permitia ao filme ser “histórico”, de forma mais complexa do que seria uma cinebiografia tradicional. Para ambos, a ambiguidade é o caráter mais forte da película — sendo encarada como entrave para um, e como essencial para o outro. De qualquer forma, são os sentidos históricos que se põem em disputa, o que valida o filme como agente da cultura histórica.

### Considerações finais: modos de ver

A história está presente em *Anchieta, José do Brasil* não da forma como ela surgiria em um épico clássico: afinal, o filme busca uma linguagem alternativa. Ainda que, se comparada a outros filmes do período, não apresente uma experimentação radical, a obra está longe do espetáculo histórico no estilo de *Independência ou morte*. Nele, a história aparece *objetivada*, quando Anchieta afirma que vive em pleno esplendor do Renascimento, o que obviamente é uma construção histórica, já que quem vivia no Renascimento não sabia disso. Em outra sequência, Anchieta diz ouvir vozes do futuro acusando os jesuítas de destruírem as populações indígenas ao espalharem doenças entre eles. É a voz da história de seus atos, construída no futuro; voz que ele se recusa a ouvir, seguindo adiante em seus propósitos.

Essa personificação da história — que permite um diálogo dela com uma personagem — não é possível em um épico clássico. Nesse, os únicos que devem saber da existência da história são os espectadores. As personagens da trama, ao contrário, devem viver a história sem ter consciência disso. Aqui fica reforçado o *futuro do pretérito* (PINTO, 2005) como o “tempo verbal” dos filmes históricos modernos: Anchieta ouve vozes de seu futuro, que é, de fato, o presente do filme. O passado é representado a partir de uma “contaminação” do presente. Afinal, só um Anchieta que estivesse no presente (1979), narrando sua atuação no século XVI, poderia saber que viveu em pleno esplendor do Renascimento.

Ainda assim, o filme foi disputado e, em torno dele, tentou-se delimitar o caráter da história contada: se fiel ou não, se política, religiosa, de direita ou de esquerda, entre outros. Retomo aqui a expressão de Lowenthal (1988) para se referir às representações da história: *factions* (síntese de “fato” e “ficção”, em inglês). Mais que um jogo de palavras, o autor realiza com o neologismo uma complexa leitura dessas representações, conjunto em que incluem os filmes “históricos”: ao mesmo tempo miméticos e imaginados em relação ao passado. Defendi ao longo deste texto que, além de inerente ao “específico” dessas obras, o status de *factions* aparece também nos *modos de ver*, como defendido por Roger Odin (2005, 2011): há, *a priori*, um modo de olhar “documentarizante” lançado sobre os filmes históricos — não porque se tende a acreditar no referencial das filmagens, como no gênero documentário, mas porque se tende a crer no referencial da diegese. Porque é histórico, é real. Mesmo em um filme como *Anchieta*, em que esse falso truísmo é contestado na diegese, na narrativa e no espaço de comunicação, a tendência é se apropriar dele como um objeto cuja posse pudesse garantir o domínio sobre a história. Ainda assim, a obra escapou às amarras, permanecendo sob o signo da ambiguidade.

## Referências

AMANCIO, T. *Artes e manhas da Embrafilme: cinema estatal brasileiro em sua época de ouro – 1977-81*. Niterói: EDUFF, 2001.

BERNARDET, J. C. “Qual é a história?” In: BERNARDET, J. C. et al. *Anos 70*. V. 4 (Cinema). Rio de Janeiro: Europa, 1979.

BERSTEIN, S. “Enjeux. l’historien et la culture politiques”. *Vingtième Siècle - Revue d’histoire*, n. 35, 1992.

CAMPO, M. B. *O desafio e as vicissitudes político-culturais das esquerdas no pós-64*. Dissertação (Mestrado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 1995.

\_\_\_\_\_. “O desafio: filme reflexão no pós-1964”. In: CAPELATO, M. H. et al (Orgs.). *História e cinema*. São Paulo: Alameda, 2011.

CARDOSO, M. “Glauber Rocha: exílio, cinema e História do Brasil”. In: CAPELATO, M. H. et al (Orgs.). *História e cinema*. São Paulo: Alameda, 2011.

Disponível em: <[seer.bce.unb.br/index.php/emtempos/article/download/2552/2106](http://seer.bce.unb.br/index.php/emtempos/article/download/2552/2106)>. Acesso em: 11 ago. 2013.

FIGUEIRÔA, A. *Cinema Novo: a onda do jovem cinema e sua recepção na França*. Campinas: Papyrus, 2004.

FLECK, E. C. D.; MATOS, F. U. “*Anchieta, José do Brasil*: cinema, representação e memória em tempos de ditadura militar”. *Em tempo de histórias* – Publicação do Programa de Pós-Graduação em História da Universidade de Brasília, n. 16, Brasília, jan.-jul. 2010.

GOMES, A. C. *Cultura política e cultura histórica no Estado Novo*. In: ABREU, M. et al. *Cultura política e leituras do passado*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Rio de Janeiro: Faperj, 2007.

KORNIS, M. A. “História e Cinema, um debate metodológico”. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 5, n. 10, 1992.

LEUTRAT, J.-L. “Uma relação de diversos andares: cinema e história”. In: *Imagens*. Campinas, n. 5, ago-dez 1995.

LOWENTHAL, D. *The past is a foreign country*. Cambridge: Cambridge, 1988.

MACHADO, R. “O cinema paulistano e os ciclos regionais sul-sudeste (1912-1933)”. In: RAMOS, F. *História do cinema brasileiro*. São Paulo: Círculo do Livro, 1987.

MALAFAIA, W. V. “Deus e o Diabo no Cinema Novo: religiosidade e messianismo a 24 quadros”. In: VIII ENCONTRO REGIONAL DE HISTÓRIA. *Anais*. Rio de Janeiro, 1998. Disponível em: <[http://www.rj.anpuh.org/conteudo/view?ID\\_CONTEUDO=307](http://www.rj.anpuh.org/conteudo/view?ID_CONTEUDO=307)>. Acesso em: 13 ago. 2013.

MORETTIN, E. V. “O cinema como fonte histórica na obra de Marc Ferro”. *História: questões e debates*, Curitiba, n. 38, 2003.

\_\_\_\_\_. *Os limites de um projeto de monumentalização cinematográfica: uma análise do filme “O descobrimento do Brasil” (1937)*. Tese (Doutorado) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2001.

\_\_\_\_\_. “Produção e formas de circulação do tema Descobrimento do Brasil: uma análise de seu percurso e do filme Descobrimento do Brasil (1937), de Humberto Mauro”. *Revista Brasileira de História*, v. 20, n. 39, 2000.

NAPOLITANO, M. “A escrita fílmica da história e a monumentalização do passado: uma análise comparada de *Amistad e Danton*”. In: CAPELATO, M. H. et al (Orgs.). *História e cinema*. São Paulo: Alameda, 2011.

NOVA, C. “A ‘História’ diante dos desafios imagéticos”. *Projeto História – história e imagem*, São Paulo, n. 21, nov. 2000.

ODIN, R. “A questão do público: uma abordagem semiopragmática”. In: RAMOS, F. (Org.). *Teoria contemporânea do cinema*. V. 2. São Paulo: Senac SP, 2005.

\_\_\_\_\_. “Filme documentário, leitura documentarizante”. *Significação*, São Paulo, n. 37, jan.-fev. 2012.

\_\_\_\_\_. *Les espaces de communication*. Introduction à la sémio-pragmatique. Paris: Presses Universitaires de Grenoble, 2011.

ORTIZ, R. *Cultura brasileira e identidade nacional*. São Paulo: Brasiliense, 1986.

PINTO, C. E. P. “A história numa sala escura... a construção da memória nacional através de filmes históricos durante a ditadura civil-militar”. *Cantareira*, v. 2, ano 1, ed. 7, 2005.

\_\_\_\_\_. *Imaginar a cidade real: o Cinema Novo e a representação da modernidade urbana carioca (1955-1970)*. Tese (Doutorado) – Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2013.

\_\_\_\_\_. *O futuro do pretérito: a representação da história em filmes cinemanovistas (1968-1980)*. Dissertação (Mestrado) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2005.

\_\_\_\_\_. “Todos os desafios do mundo: a geração de 1964 no Cinema Novo”. *Tempos Históricos*, Marechal Cândido Rondon (PR), v. 1, n. 1, 1º semestre 2011.

\_\_\_\_\_. “Tudo deve falar do Golpe? Os limites da ditadura civil-militar como chave interpretativa da representação urbana nos filmes do Cinema Novo”. *Revista Contemporânea*, ano 3, n. 3, 2013b.

RAMOS, F. (Org.). *História do cinema brasileiro*. São Paulo: Círculo do Livro, 1987.

RAMOS, J. M. O. *Cinema, Estado e lutas culturais: anos 50, 60 e 70*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983.

REIS FILHO, D. A. *A revolução faltou ao encontro*. São Paulo: Brasiliense, 1991.

RODRIGUES, A. “Os anos Embrafilme (1974/1987)”. *Ciclo de Cinema Brasileiro* (catálogo). Lisboa: Cinemateca Portuguesa; Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1987.

ROLLEMBERG, D. *Exílio: entre radares e raízes*. Rio de Janeiro: Record, 1999.

ROSENSTONE, R. *A história nos filmes, os filmes na história*. São Paulo: Paz e Terra, 2010.

SARACENI, P. C. *Por dentro do Cinema Novo: minha viagem*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.

VADICO, L. “O épico bíblico hollywoodiano: o espetáculo como estética da salvação”. *Rebeca*, ano 1, edição 2, n. 2, jul.-dez. 2012.

VIANY, A. *O processo do cinema novo*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1999.

XAVIER, I. *O cinema brasileiro moderno*. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

### **Periódicos**

AZEREDO, E. “A utopia de Saraceni”. *Jornal do Brasil*, 23 mar. 1979, p. 2.

SANTEIRO, S. Cartas: “Cinema”. *Jornal do Brasil*, 28 mar. 1979, Caderno B, p. 2. SANTEIRO, S. “Seção Crítica. ‘Anchieta, José do Brasil’”. *Filme Cultura*, ano XIII, n. 34, jan.-mar. 1980.

FILME CULTURA. “A hora e a vez dos filmes históricos” (Suplemento *Movimento*), ano IV, n. 18, jan.-fev. 1971.

*submetido em: 15 ago. 2013 | aprovado em: 5 nov. 2013*



# Figuras do mal no filme biográfico brasileiro<sup>1</sup>

//////////////////// *Cristiane Freitas Gutfreind<sup>2</sup>*

1. Trabalho apresentado ao Grupo de Trabalho Comunicação e Cultura do XXII Encontro Anual da Compós, na Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2013.

2. Professora do Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul e pesquisadora do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico. E-mail: [cristianefreitas@pucrs.br](mailto:cristianefreitas@pucrs.br)



**Resumo** Esse texto tem por objetivo analisar o mal de maneira subjetiva por meio da representação que o cinema realiza da história. A partir do conceito de figura (Lyotard e Dubois), a imagem é pensada pela sua ontologia e pelo sensível. A análise dos filmes biográficos de ficção sobre a ditadura militar brasileira, especificamente, Zuzu Angel (Sérgio Resende, 2006), legitima as escolhas estéticas dessa forma de representação atrelada a posições políticas culturalmente determinadas, impondo ao espectador uma atividade crítica de desconstrução da história.

**Palavras-chave** Figura, mal, filme biográfico.

**Abstract** This paper aims to analyze the evil, subjectively, through the history representation that the film does . From the concept of figure (Lyotard and Dubois), the image is thought by its ontology and by the sensitive. A review of biographical films of fiction about the Brazilian military dictatorship, specifically, Zuzu Angel (Sergio Resende, 2006), legitimizes the aesthetic choices of this form of representation linked to political positions culturally determined, requiring the viewer a critical deconstruction of history.

**Keywords** Figures, evil, biographical film.

### Pensar o mal no cinema

A questão sobre a qual vamos nos indagar é o que é o mal e, principalmente, como esse mal é representado no cinema. Em tempos em que o hedonismo impera, o mal pode se apresentar disfarçado ou transparente e, com frequência, banalizado. Como, então, esse mal é reconfigurado pelas imagens cinematográficas? O objetivo deste texto é pensar o mal histórico e a sua relação com o cinema sob o viés teórico, pois essa relação que desperta interesse cultural, político e estético continua presente massivamente nas telas. Como ainda se referir a um mal que aconteceu no passado, mesmo que este construa o presente e faça história? Retratar o mal do passado é autorizado, mas de que maneira? A importância em estudar o cinema como objeto teórico traz à luz os ideais da história e, por meio deles, é possível confrontar os valores que fazem parte da essência fílmica.

A partir do conceito de figura, pensado por Lyotard, desenharemos o trajeto teórico das imagens cinematográficas até a sua acepção figurativa, específica do cinema, devido a sua capacidade mimética de retratar a realidade. Em seguida, mapearemos as distintas figuras do mal que se apresentam pela ruptura de laços do sujeito social e cinematográfico e suas derivações em outras figuras, como o mal oficial.

Esse percurso possibilita uma *visão histórica do cinema* ilustrada pelos filmes biográficos de ficção sobre a ditadura militar brasileira ocorrida de 1964 a 1985, particularmente, *Zuzu Angel* (Sérgio

Resende, 2006). Os filmes biográficos, devido a sua essência histórica, são um instrumento importante para entender o figurativo cinematográfico. Em relação à produção cinematográfica brasileira, não se encontram muitos filmes biográficos ficcionais sobre esse tema. A maior parte da produção é reservada ao documentário que vem sendo realizado recentemente<sup>3</sup>. Esse dado reflete e ressalta a dificuldade em representar o mal no filme de ficção biográfico; por isso, o nosso interesse em analisá-lo.

---

3. Os dados apresentados no texto fazem parte do projeto de pesquisa intitulado “Os filmes biográficos sobre a ditadura militar brasileira: o realismo como estratégia estética”, financiado com bolsa produtividade do CNPq.

Esses filmes são muito parecidos em suas estratégias estéticas — para representar o mal, com frequência, opta-se por uma transparência das imagens, sem muito espaço para a subjetividade e restringindo o ponto de vista ao da vítima. São filmes, por exemplo, como *Lamarca, o capitão da guerrilha* (Sérgio Resende, 1994), *Batismo de sangue* (Helvécio Ratton, 2007) ou *Em teu nome* (Paulo Nascimento, 2009). Nesse sentido, a escolha por *Zuzu Angel* justifica-se por acompanhar esse processo criativo, porém o protagonista não é o militante de esquerda como nos outros filmes (capitão Lamarca, frei Tito ou o estudante Boni, inspirado em João Carlos Bona Garcia), mas a mãe do militante Stuart Angel Jones. *Zuzu Angel* narra a história de Zuleika Angel Jones, reconhecida estilista brasileira que teve o seu filho, estudante, torturado e assassinado pela ditadura militar nos anos 1970. A partir daí, Zuzu empreende uma busca para recuperar o corpo do filho e obter explicações dos culpados. Essa guerra aberta contra o regime leva ao assassinato da estilista num acidente de carro em abril de 1976. Em 1998, a Comissão Especial dos Desaparecidos Políticos reconheceu o regime ditatorial militar como responsável pela morte de Zuzu.

*Zuzu Angel* e outros filmes biográficos brasileiros sobre a ditadura militar se inscrevem a partir de uma visão social e política do mal no cinema, além de possibilitar uma análise dos meios de que dispõem culturalmente para exorcizar esse mal, permitindo um questionamento teórico-filosófico sobre o tema.

### Filme biográfico entre o figurativo e a história

O cinema, objeto de comunicação relacional desde a sua origem, registra imagens e sons com o intuito de revelar uma realidade a partir de escolhas estéticas que submetem ao ato criativo a (re) construção da história. O filme biográfico é um instrumento desse cinema baseado em personagens cuja existência é legitimada pela história, e constrói imagens que permitem compreender essa história - muitas vezes, servindo de contraponto à história oficial. Esse gênero, híbrido por excelência, transita entre o filme político, o dramático-social e, naturalmente, o histórico. O filme biográfico permite, portanto, identificar fenômenos históricos, definir e desmitificar a permanência de certos traços e estilos culturalmente determinados. De acordo com Siegfried Kracauer (2006), esse tipo de análise sustenta a relação entre a escrita da história e a concepção cinematográfica, resultando em uma poética de escrita crítica que contribui com a história dos discursos críticos.

A vivência do mal relacionado a um período histórico, como no caso da ditadura militar brasileira, desencadeia um processo de angústia resguardado pelo tempo e retomado na atualidade por meio de diversas manifestações artísticas (teatro, cinema, pintura, literatura) como forma de captar as emoções, possibilitando exorcizar o mal e atualizar a história. Dessa forma, o cinema constrói o presente a partir de uma ressignificação do passado em interação entre o vivido e o transmitido.

Além da sua dimensão histórica, o filme biográfico é pensado nesse texto pelo viés do mal a partir da concepção teórica de figura. Esse conceito foi amplamente trabalhado por Jean-François Lyotard no livro *Discours, figure* (1971), em relação, sobretudo, às formas picturais, porém sem referência importante ao cinema. Por isso, partiremos do conceito de figura e suas derivações na imagem fílmica desenvolvido por Philippe Dubois no texto intitulado *L'écriture figurale dans le cinéma muet des années 20* (1999), para entender que a figura é a ação da lógica do visual como algo que vem de dentro da própria imagem e diz respeito ao sensível.

Assim, Dubois divide as imagens fílmicas entre figurativas (o visível ou percepção ótica); figuradas (o legível ou percepção

articulada); o figurável (a potência de tornar figurativo e figurado); e figural (derivada de figurável, mas que não é figurativo nem figurado). Para o autor, essa última derivação de figura seria outra coisa que se impõe às imagens como “um ponto de vista mais sensível à organicidade das matérias, à fluidez dos espaços, às modulações da forma e do que informa, aos efeitos (poéticos, irônicos, lúdicos, líricos etc.), que não é nem do sentido e nem da semelhança, mas da força” (DUBOIS, 1999, p. 248)<sup>4</sup>. E, finaliza, figural “não é o que acontece na imagem, mas é o que acontece à imagem” (DUBOIS, 1999, p. 248).

---

4. As traduções para o português neste artigo foram feitas pela autora.

O figural, tanto para Lyotard quanto para Dubois, transcende o conceito, pois é maleável, elástico e adaptável, é algo que ativa o conhecimento e a criação, relacionado à ordem do sensível e ao pensamento da imagem que fala por ela mesma — e a linguagem está a serviço da construção desse processo. Ou seja, é o meio pelo qual as imagens pensam e tem a ver com a matéria que transcende a informação da forma, “figural é a matéria do pensamento visual” (DUBOIS, 1999, p. 247).

O entendimento dessa ideia causa estranhamento e dificuldade devido à própria natureza do cinema. Nele, o figural não se restringe ao texto, mas nos remete ao figurativo. Como afirma Jean-Michel Durafour, “no cinema, o figurativo já é figural” (DURAFOUR, 2009, p. 100), pois, devido à sua natureza técnica, o filme na sua versão mais figurativa perde a capacidade criativa e se restringe simplesmente a uma representação-narrativa (LYOTARD, 2005). Durafour avança no seu argumento, afirmando que o figural estaria deslocado na imagem fílmica, pois “o cinema se interessa somente por imagens excepcionais devido ao seu modo de fabricação *sui generis*, que pode transformar acontecimento em arte” (DURAFOUR, 2009, p. 102). Nesse sentido, o figural se apresenta no cinema pelo excesso; o figurativo cinematográfico não se reserva a um código e ao limite da aparência icônica, mas pode ser atravessado pelo *acontecimento da imagem*, resultado de um enquadramento cultural determinado e determinante.

O *acontecimento da imagem* é, para Lyotard (2000), o desconhecido que vem do imprevisível e do invisível, por isso

inenarrável. Mesmo no figurativo pode-se ter ausência; a semelhança mesmo da forma mais *perfeita* supõe dessemelhança. Portanto, o figurativo no cinema precisa ser reorganizado em relação à percepção comum e não realiza algo novo. A proximidade com o que é visto (*o real*) autoriza a imagem cinematográfica a ver de outra maneira o que é visto a partir das ausências de representação. Por isso, o filme biográfico faz do cinema uma arte aberta à presença emblemática do figurativo, podendo se tornar um *acontecimento da imagem*. A imagem cinematográfica, devido a seu caráter mimético, encena o mistério da origem das coisas, como a história sobre o regime ditatorial no Brasil, cuja dimensão figurativa é definida pelo espectador por meio de seu próprio capital cultural. É a partir dessa perspectiva que as figuras do mal, em suas distintas derivações no cinema, serão pensadas, considerando o filme biográfico *Zuzu Angel*.

### Figuras do mal

O que é o mal? Considerado em vários sentidos que não se restringem somente a um ponto de vista determinado pela história, pela moral ou pela religião, pode-se defini-lo de maneira subjetiva por meio da representação que o cinema realiza de uma sociedade. O mal seria, assim, a ruptura de laços determinados a partir de três figuras distintas que se desdobram em outras:

- a) ruptura de laços sociais: a sociedade diante do mal constitui um pensamento baseado no direito e possui uma força concreta, a polícia, encarregada de aplicar esse direito em todas as suas instâncias. Existe uma hierarquização que funciona de maneira particular, permitindo à sociedade resistir à barbárie coletiva, como no caso da ruptura dos direitos civis impostos por uma ditadura e/ou quando ocorre uma generalização da criminalidade, sintoma de perda da consciência e da solidariedade coletiva, resultado de uma ruptura de laços sociais. Ou seja, para o indivíduo ou cidadão, o mal tem a ver com a criminalidade que destrói a solidariedade social;
- b) ruptura de laços do sujeito: há no indivíduo (sujeito consciente e inconsciente) forças de destruição, como a pulsão de morte<sup>5</sup> que

---

5. A pulsão de morte, no sentido freudiano, determina a manifestação da agressividade que poderá voltar-se para o próprio indivíduo ou para o outro.

pode levá-lo a um não ser. Ou seja, o mal é aquilo que conduz ao nada. O mal não é uma força positiva que leva à ação, mas uma contraforça, uma negação, uma perda da identidade e do ser.

Se a consequência do mal é a ruptura de laços da solidariedade social, da perda do sujeito e, talvez, da alma, por que no cinema associamos sistematicamente o mal à violência? É claro, porque a violência está diretamente relacionada ao mal; especificamente, porque é ela que faz surgir diante do espectador, de maneira brutal, condensada e terrivelmente presente, o mal. Este está diretamente relacionado à negação de futuro, àquilo que é inominável, indizível e intolerável. Mas a situação inaceitável está no indivíduo, no centro da sua identidade vacilante e inscrita na pulsão de morte.

Além disso, o mal é presença constante no cinema devido ao seu grande poder de alcance do imaginário do público<sup>6</sup>. A imagem é a forma primária da captação das angústias do homem, é o lugar onde se inscrevem a memória e a vontade; e o imaginário é o caminho para apaziguar os sentimentos e restitui-los à ordem simbólica; ele é uma síntese subjetiva que projeta as angústias (SARTRE, 1986; BARTHES, 1965). Segundo Julia Kristeva (1997, p. 9), a arte cristã encontrada nas igrejas e catedrais possibilita uma calma determinada pelo espaço silencioso, mas coloca o sujeito diante de imagens do inferno. Nesse sentido, a arte, em suas diferentes manifestações, é o espaço de compensação e fascinação das angústias por meio da imagem.

O cinema, interseção entre o pensamento de um autor e o do público que engendra o real pela sua técnica (a imagem em movimento e o som), produzindo uma escrita simbólica, é um instrumento potente de ruptura de laço do sujeito, pois mobiliza o que é mais latente originado desse real, o mal, nas múltiplas derivações da violência: ruptura de direitos sociais, controle das mídias, tentativas de golpes políticos etc.

Por exemplo, nos filmes, assim como na imagem *real*, o diferente, o estranho e o estrangeiro são frequentemente o mal. Quem vive fora do seu lugar sabe o que isso significa. Quando o estranho aparece, o diálogo, as palavras desaparecem, deixando o

---

6. O cinema hollywoodiano, por exemplo, explora de forma recorrente as temáticas sociais que determinam o imaginário coletivo, celebrado pelo conjunto de filmes que concorrem ao Oscar, como na edição de 2013, direcionado para a temática étnica determinante da colonização norte-americana.

espaço preenchido por aquilo que não pode ser dito. Por isso, o silêncio no cinema tem a função de provocar o desaparecimento da palavra e o aparecimento de sons que contribuem, muitas vezes, para o aumento de tensão na cena.

c) ruptura de laços no cinema (ou o mal cinematográfico): a imagem cinematográfica atiza o voyeurismo do espectador; o principal prazer é ver. Muitas vezes, o cinema faz a (re) apresentação, ou seja, simboliza o mal por meio da linguagem cinematográfica, porém de forma mimética. Por exemplo, na representação de uma cena de tortura repleta de sangue, gritos, espancamentos e ameaças, não existe a sublimação ou a superação; o espectador vê somente a repetição. O cinema, como qualquer arte, é sublimação; cai como toda arte frustrada no simulacro, mas um simulacro que funciona tecnicamente na realidade como se fosse uma imagem de um corpo erotizado enquadrado e (re)erotizado pelo voyeurismo do espectador. Um filme ruim coloca o espectador distante das suas pulsões, do seu desejo de autodestruição que o leva ao seu mal interior.

Essas três figuras de mal (social, sujeito e cinematográfico) nos levam a pensar sobre o mal ditatorial que, em nome da segurança e proteção, emerge de forma *honrosa* na sociedade, controlando a economia e a política. Esse é o mal oficial.

*Zuzu Angel* incarna de modo figurativo as rupturas de laços em suas diversas instâncias; a mãe empreende uma busca incansável para achar o corpo do filho desaparecido pelo mal oficial e acaba morta. Zuzu enfrenta sozinha a barbárie ao sentir a solidariedade social perdida. Na cena da sua morte, provocada por um acidente que ela já sabia que poderia acontecer, os sons representam o desejo de calar Zuzu, pois o mal não pode ser denunciado. Zuzu, quando fala, é como os estranhos, mas a sua morte é silenciosa.

### História filmica do mal

No filme *Zuzu Angel*, o que predomina é uma visão social e política — especificamente, uma visão histórica do mal. Por um lado, isso significa que a história contemporânea domina o sujeito



desse filme e, por outro, que a visão do mal histórico presente nele está associada à *crise das ideologias* que dominam a cena teórica desde os anos 1980.

Com uma obstinação desesperada e ingênua, *Zuzu Angel* coloca em cena a ruptura de uma história que levou ao fracasso das utopias revolucionárias nascidas no meio do século passado. Com apelo dramático e de forma espetacular, o filme revela as faces do mal juntando o mundo apolítico de uma mãe e a militância de um filho. O cinema, então, torna-se uma maneira de exorcizar o mal; o filme é uma aceitação que permite uma recusa do presente sem memória, da *ordem* estabelecida que cobre uma profunda desordem do mundo e uma “moral da imagem” (ROLLET, 1997, p. 87). Mas a tensão instaurada entre a recusa da falta de memória no presente e o desejo de construir essa memória aparece nesse filme atravessada por uma visão quase metafísica do mal, a desesperança.

Nesse sentido, por trás do desencantamento proposto em *Zuzu Angel*, visualiza-se o sonho irrepreensível de um outro mundo, além de uma incontornável realidade de um fracasso que aparece na concepção profundamente trágica da realidade. Assim, a figura do mal fulcral que desenha o cinema que aborda o tema é a que trata da ruptura da consciência devastada, marcada em nome de um projeto político utópico que fez com que a política fosse ressignificada na atualidade.

A referência à *visão histórica do mal* no cinema nos remete a essa ideia não de maneira metafórica, mas de forma concreta, pois diz respeito literalmente à imagem. Por isso, retomamos a questão: é possível que o cinema realize uma imagem do mal? O mal é da ordem do representável? O aspecto político do mal poderá ser localizado na transparência das imagens? Imagem entendida aqui em seu sentido pleno visual e sonoro. O mal tem representações sonoras que podem ser representadas? E, se uma das marcas da opressão é o silêncio, como filmar o mal pelas palavras? A busca pela eficácia e por modos distintos de representação legitima a tradução visual do mal em imagens que ficam registradas na memória. Dessa forma, pensar sobre a *visão cinematográfica do mal* é pensar sobre a dimensão temporal das imagens em movimento em sua dimensão comum à história.

*Zuzu Angel* retrata o mal, na maior parte do filme, de forma literal, com direito a cenas de tortura convencionais ou sem sublimação, personagens de jovens militantes estereotipados e narração explicativa. Mas, em uma cena emblemática, Zuzu confronta o capitão Lamarca, tenta indagar o significado da história, e as palavras não dão conta desse encontro entre sujeitos distintos com objetivos que os aproximam. O filme resgata o relato da história — ainda é preciso que os personagens se façam conhecidos, que a história seja lembrada, para que a memória interditada pelo mal oficial possa ser reconstruída.

As escolhas estéticas do filme, então, são conduzidas por uma reflexão pela relação estabelecida entre a temporalidade fílmica e o tempo histórico. O mal histórico nesse filme é como o rosto de “um tempo que não passa” — segundo Sylvie Rollet, essa é a maior característica da imagem em movimento (ROLLET, 1997, p. 88).

O mal histórico é incarnado nesse e em outros filmes biográficos sobre a ditadura militar a partir de figuras fílmicas de espaço e de tempo. A origem da violência é sempre coletiva, mesmo que a percepção dessa violência passe por um determinado indivíduo que pode ser, por exemplo, o torturador. O mal histórico tem, assim, todos os aspectos da opressão a partir de duas figuras dominantes: o encarceramento e o exílio.

Nesses filmes tem-se a presença constante de espaços fechados, sendo a prisão a matriz inicial do processo. O modelo de encarceramento organiza todo o espaço social, seja nos chamados aparelhos usados pelos militantes para se organizarem, seja nos porões de tortura dos serviços militares; a liberdade é banida e o mal, apresentado sempre do ponto de vista da vítima.

A outra figura de opressão é o exílio, a saída para o encarceramento. Nos filmes de ficção sobre a ditadura, são constantes cenas de exílio, como em *Em teu nome* — boa parte do filme é dedicada ao exílio do protagonista, Boni; o mal é apresentado pelas dificuldades da perda em todas as instâncias (ideais, projetos, referências culturais) e da culpa pela sobrevivência. Em *Zuzu Angel*, o exílio aparece na solidão da mãe que não é ouvida, no seu percurso solitário, no não lugar que se torna o seu país, e ela tenta ajuda em outro, Estados

Unidos, onde realiza protestos por meio da criação do seu trabalho. Zuzu mostra pássaros, característicos das suas estampas, enjaulados. Aí temos simbolicamente o encarceramento e o exílio retratados.

Essas duas figuras espaciais de opressão desenham progressivamente uma linha de tensão fundamental: a fronteira que se constitui no motivo maior da narrativa que define o mal (liberdade *versus* opressão) e é traduzida em uma sequência de planos que mostram acontecimentos emblemáticos da vida da personagem. Isso reflete uma necessidade histórica que tem dificuldades com a subjetividade do mal e ainda precisa apresentá-lo.

Desse modo, não é reservado praticamente nenhum espaço para a multiplicação de vazios na tela; essa ausência possibilita o aparecimento de uma “topografia imaginária de fraturas históricas” (ROLLET, 1997, p. 89), mas essas fraturas no contexto brasileiro ainda estão expostas — sintoma de como a história é culturalmente rememorada.

A recorrência dos planos vazios equivale ao silêncio no plano sonoro, pois desenha uma figura maior do cinema que é a falta. A falta do que ver é o que diz melhor sobre o poder. O espaço que falta é a marca do poder pela essência enigmática. Ao contrário, em *Zuzu Angel*, assim como em outros filmes ficcionais sobre a temática, o poder é simbolizado pelo excesso da imagem.

Se a característica do poder do mal reside na sua dificuldade de representação, paradoxalmente, a sua força está no desejo do espectador de ver, da necessidade por imagens, como dito anteriormente. Em *Zuzu Angel*, a potência da sedução da imagem e a sua manipulação pelo poder está no cerne do filme. A estratégia estética de preencher espaços e sons encontra o enfrentamento do poder na trajetória do ideal do filho que se transforma na luta da mãe contra o mal apresentada de forma dramática. Dessa maneira, o mal absoluto, um dos instrumentos mais eficazes da manipulação, reside na fabricação de imagens que têm o poder de se fazer passar pela realidade.

Mesmo que *Zuzu Angel* aposte nessa estratégia de transparência da imagem, escapa da adequação *natural* ao real determinada

exclusivamente pelo seu registro. Essas escolhas estéticas estão atreladas a determinadas posições políticas culturalmente determinadas. A representação precisa impor ao espectador ao menos uma atividade crítica de desconstrução. Em *Zuzu Angel*, o melhor meio de alcançar essa forma é o uso de modos distintos de representação, como utilizar diferentes níveis de narração, o individual e o político.

Percebemos, então, no filme, uma característica a ser destacada: a imagem atual, a que a câmera é autorizada a registrar, se define como a reconstrução de uma história que há muito tempo está fora de campo. O sentimento de preenchimento do campo se torna um instrumento contra o domínio de um presente amnésico. O simulacro se torna um elemento constitutivo do real, criando uma tensão permanente entre a imagem e o imaginário, entre o percebido e o memorável. O filme tenta, dessa maneira, exorcizar o mal absoluto da imagem atual que gostaria de se passar pelo real.

### **Algumas reflexões finais**

O mal continua invadindo as telas, construindo o presente e fazendo história. Pensar esse mal em suas mais variadas formas de representação cinematográfica permite ressaltar a dificuldade em representá-lo, mas, sobretudo, compreender que algumas escolhas estéticas marcadas pela ausência de espaço e som possibilitam que o figurativo no cinema torne-se um *acontecimento da imagem*, porém culturalmente determinado. Essas escolhas trazem à tona a subjetividade do mal, o enigmático da imagem e o preenchimento das angústias do imaginário pela falta.

No cinema, a proximidade com o real faz do conceito elástico de figura um instrumento importante para pensar a imagem a partir da sua ontologia, do sensível e do subjetivo. A figura em sua derivação figurativa, específica do cinema devido a sua capacidade mimética, autoriza o cinema a ver o *real* de outra maneira; não espera o novo, mas permite exorcizar o mal e atualizar a história. O mal do sujeito social e cinematográfico permite a ruptura de laços e uma construção de figuras nas imagens cinematográficas que

desenham uma *visão histórica do mal* determinada pela cultura. Assim, o filme biográfico de ficção sobre a ditadura militar brasileira é um instrumento legitimado para entender o presente a partir de uma ressignificação do passado.

Dessa maneira, o principal interesse foi compreender como o cinema significa o mal por meio de escolhas estéticas determinadas no filme biográfico brasileiro, tendo como exemplo *Zuzu Angel*. Segundo Alain Badiou (2010, p. 375), “a filosofia é a violência feita pelo pensamento às ligações impossíveis”. Ou seja, o cinema é o espaço legítimo das relações improváveis e paradoxais, pois, quando não existe tensionamento, a filosofia se torna vã e o cinema perde a sua capacidade maior de relacionar o artífice e a realidade em todas as suas variações.

Assim, em *Zuzu Angel* temos um cinema essencialmente narrativo e excessivo em imagens devido à dimensão cultural que diz respeito à necessidade de, ainda, relatar a história para conhecê-la. O paradoxo dessa forma representativa está justamente nesse excesso como meio para construir uma crítica de desconstrução da história. O poder da opressão é, essencialmente, apresentado em duas figuras, o encarceramento e o exílio, figuras de espaço e tempo que ajudam a apresentar o mal e a simbolizar o poder das imagens do real.

## Referências

- BADIOU, A. *Cinéma*. Paris: Nova, 2010.
- BARTHES, R. *Mythologies*. Paris: Seuil, 1965.
- DUBOIS, P. “L’écriture figurale dans le cinema muet des années 20”. In: *Figure, figural*. Paris: L’Harmattan, 1999.
- DURAFOUR, J.-M. *Jean-François Lyotard: questions au cinéma*. Paris: PUF, 2009.
- KRACAUER, S. *L’histoire, des avants-dernières choses*. Paris: Stock, 2006.
- KRISTEVA, J. “Introduction”. In: *Le cinéma et le mal*. Paris, n. 31, maio 1997.
- LYOTARD, J.-F. *Discours, figure*. Paris: Klincksieck, 1971.
- \_\_\_\_\_. *Misère de la philosophie*. Paris: Galilée, 1993.
- \_\_\_\_\_. “O acinema”. In: *Teoria contemporânea do cinema*. São Paulo: Senac, 2005.
- PINEL, V. *Écoles, genres et mouvements au cinéma*. Paris: Larousse, 2000.
- ROLLET, S. « L’amnésie comme mal dans le cinéma d’Angelopoulos ». In: *Le cinéma et le mal*. Paris, n. 31, maio 1997.
- SARTRE, J.-P. *L’imaginaire*. Paris: Gallimard, 1986.



# **O Senhor está vindo, mas Stálin não:** representação do embate ideológico no período da guerra fria na Itália

//////////////////// *Mariarosaria Fabris<sup>1</sup>*

1. Doutora em Artes (Cinema) pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, com pós-doutorado na Università di Roma III. Professora aposentada da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP, onde atuou na área de língua e literatura italiana.  
E-mail: neapolis@bol.com.br



**Resumo**

O embate ideológico entre esquerda e direita na Itália, durante o período da Guerra Fria, e seus reflexos no campo da representação cinematográfica.

**Palavras-chave**

Guerra Fria, *La rabbia*, Pier Paolo Pasolini, Giovannino Guareschi, *Don Camilo e o nobre Peppone*.

**Abstract**

The ideological fight of Left with Right in Italy, during the Cold War, and its reflections in the domain of cinematographic representation.

**Keywords**

Cold War, *Rage*, Pier Paolo Pasolini, Giovannino Guareschi, *Don Camillo's last round*.



---

2. A expressão “mundo livre” surgiu no início da Guerra Fria para designar a liberdade política e de expressão nos países não alinhados com a União Soviética. Foi empregada por Winston Churchill, em 5 de março de 1946, na conferência que anunciou a divisão da Europa em dois blocos.

---

3. O autor publicou o argumento no n. 38 da revista *Vie Nuove* (20 set. 1962) e, posteriormente, no volume *Le belle bandiere* (1977).

Um documentário de 1963, editado a partir de material de arquivo, algo não muito comum no cinema da Itália naquela época, via lado a lado duas figuras singulares da cena cultural do país: o marxista Pier Paolo Pasolini e o conservador Giovannino Guareschi. Tratava-se de *La rabbia*, projeto articulado por Gastone Ferranti, produtor do cinejornal *Mondo libero* [mundo livre]. Na concepção inicial, o convite havia sido feito apenas a Pasolini, o qual elaborou, de forma absolutamente poética, uma espécie de salmodia sobre os males que afligiam a humanidade, como sequela do último conflito mundial e como consequência da grande batalha ideológica internacional na qual se defrontavam Estados Unidos e União Soviética: a Guerra Fria<sup>2</sup>. Em réplica à indagação proposta pelo filme — “Por que nossa vida é dominada pelo descontentamento, pela angústia, pelo medo da guerra, pela guerra?” —, Pasolini dizia: “Para responder a essa pergunta, escrevi este filme sem seguir uma ordem cronológica e, talvez, nem uma ordem lógica, mas somente minhas razões políticas e meu sentimento poético” (BORGES, 2008)<sup>3</sup>.

As vozes do escritor Giorgio Bassani (texto poético, o da placidez) e do pintor Renato Guttuso (locução prosaica, a da invectiva) se alternavam na declamação das geremiadas escritas pelo amigo bolonhês, enquanto corriam as imagens de um mundo de humilhados, ofendidos, desesperançados, em cuja “inocente ferocidade” Pasolini vislumbrava a nova religião de uma nova era. Ao som do *Adagio*, de Tomaso Albinoni, desfilavam trechos filmados sobre a era nuclear e a espacial, o levante húngaro, as lutas no Oriente Médio e pela independência na África, os problemas da

Índia e de um “país chamado Itália”, a guerra da Coreia, a revolução cubana, a incapacidade de renovação da Igreja Católica e dos movimentos sociais, a decepção causada pelo socialismo soviético, as formas de poder na Inglaterra e nos Estados Unidos, a barbárie do capital e a vulgarização do saber, dominado pela indústria cultural (com destaque para o crescente perigo da televisão), entre outros assuntos. Pasolini valeu-se, ainda, de fotos, quadros e de trechos extraídos de cinejornais tchecos, soviéticos e ingleses, bem como de outros temas musicais, de cantos revolucionários cubanos e argelinos e de canções tradicionais russas.

Gastone Ferranti assustou-se com o resultado apresentado pelo diretor e, para contrabalançar uma visão tão radical, resolveu fazer um novo convite, desta vez ao escritor satírico Giovannino Guareschi<sup>4</sup>. Dessa forma, o cineasta teve de cortar e remontar sua realização. A nova feitura do filme irritou Pasolini, o qual, no fim, aceitou compartilhar a autoria da obra, mas, em 2008, o diretor Giuseppe Bertolucci aventurou-se numa “hipótese de reconstrução” do documentário original de 1963.

---

4. Embora seu nome verdadeiro fosse o diminutivo Giovannino, muitas vezes o escritor foi lembrado como Giovanni.

A “nova” versão foi realizada, com o apoio do Instituto Luce, da Minerva Rarovideo e da Cinemateca de Bolonha, a partir de uma ideia do poeta Tatti Sanguineti, o qual, ao ler o roteiro original — publicado no primeiro volume de *Pasolini per il cinema* (2001), organizado por Walter Siti e Franco Zabagli —, percebeu que este era mais longo e apresentava outra estrutura em relação ao filme de 1963. Como o Instituto Luce dispunha dos arquivos de *Mondo libero*, Sanguineti convenceu Bertolucci a aceitar o desafio. *La rabbia di Pasolini: ipotesi di ricostruzione della parte iniziale inedita* articulava-se em quatro momentos: a introdução, em que o restaurador explicava os motivos de sua intervenção (2’), a hipotética proposta inicial, reconstruída por meio de imagens de arquivo de *Mondo libero* e do roteiro original (16’), a parte pasoliniana da edição de 1963 (55’) e um apêndice com trechos de jornais de atualidades da época sobre Pasolini (12’). A “reconstrução-simulação” de 2008, no entanto, não agradou a todos, tendo resultado num “filme abortado”, na opinião de Anahí Borges (2008), que apontou a seleção do

material, a montagem e a narração de Giuseppe Bertolucci — “referencial, pertencente mais ao jornalismo que à poesia” — como os grandes problemas do filme:

A escolha das imagens de arquivo, e mais ainda, a sua ordem e tempo de montagem destoam da construção poética verdadeira de Pasolini. E, pior do que isso, a narração proposta por Bertolucci é escandalosamente incoerente com o conceito de dor e indignação colocados em cena por Giorgio Bassani e Renato Guttuso na direção de Pasolini.

Na reconstrução da parte inicial, eliminada em 1963, a outra voz narradora, que serve de contracanto à de Bertolucci, é do ensaísta e escritor Valerio Magrelli.

Voltando ao filme comercializado na época, enquanto Pasolini, na primeira metade, com sua visão poética e utópica, fazia um verdadeiro ato de acusação à civilização ocidental, Guareschi saía em sua defesa, na segunda parte, dando uma demonstração cabal de seu reacionarismo preconceituoso e de sua intolerância em relação ao outro, o que levou Curzio Maltese (2008) a afirmar que, nesse documentário, o escritor satírico “ofereceu [...] o pior de seu indiferentismo”<sup>5</sup>.

---

5. No original, qualunquismo. Essa questão será retomada mais adiante; as traduções para o português neste artigo foram feitas pela autora.

Ao contrário da desesperada interpretação pasoliniana dos acontecimentos sociopolíticos, religiosos e até mundanos daquele período, Guareschi propunha uma leitura esperançosa, como era afirmado na obra em tela: “Porque, apesar de Mao, Kruschev e dos outros problemas, ainda vale a pena viver neste planeta [...] e, dentro de nós, é mais forte a esperança do que o medo”<sup>6</sup>. Segundo Mario Turello, apesar dessa gritante diferença, havia, em *La rabbia*, convergências entre os dois autores, na escolha do material e no amor de ambos pela civilização camponesa, em vias de extinção.

---

6. Se, na parte de Pasolini, o texto dividia-se em canto e discurso, como os denominou Hervé Joubert-Laurencin (1995, p. 313), na parte de Guareschi, os comentários eram ora sérios, ora satíricos, sendo sua locução confiada a Gigi Artuso e Carlo Romano, respectivamente.

*La rabbia* estreou em 13 de abril de 1963, mas foi um fracasso comercial, ficando apenas alguns dias em cartaz, em pouquíssimas cidades. O documentário só tornou a ser exibido em 1992, na televisão, o que, talvez, explique a pequena fortuna crítica a seu

respeito. No calor da hora, apenas alguns críticos, dentre os quais Alberto Moravia, Mino Argentieri e Edoardo Bruno, ressaltaram a qualidade estética e o valor poético da parte pasoliniana; nos anos 1990, a crítica francesa se debruçou sobre ele; finalmente, em 2005, Paolo Garofolo dedicou um ensaio de fôlego ao longa-metragem: “La rabbia’ di Pier Paolo Pasolini e Giovannino Guareschi. Speranza e disperazione. Convergenze e divergenze”. O artigo que Moravia (2010, p. 505-506) escreveu quando do lançamento do filme intitulava-se sintomaticamente “Pasolini nella trappola di Guareschi” [Pasolini na armadilha de Guareschi]:

Temos vergonha, em primeiro lugar, que, nas telas italianas, surja uma série de lugares comuns tão decrépitos e vulgares como os tecidos na parte do filme de autoria de Giovanni Guareschi. Temos vergonha pelos argelinos, pintados como um povo incivil e indigno de ser livre; pelos massais, bantos, uatúsis, iorubas, ibos e todos os demais povos africanos, dos quais Guareschi fala fora de propósito, demonstrando uma ignorância igual à sua estupidez<sup>7</sup>; pelos Estados Unidos e pela União Soviética, juntados no mesmo ódio impotente e ridículo, segundo uma concepção política pequeno-burguesa e nazista, que remonta aos anos ao redor de 1930; por todos os caídos das muitas guerras que pessoas como Guareschi mandaram os italianos combater e sobre os quais o autor de *Dom Camilo* não hesita em especular com inverídica retórica. E temos vergonha, por fim, logo dele, Giovanni Guareschi, que não se dá conta de ter a cabeça cheia do lixo político de 30 anos atrás.

Vergonha à parte, o filme de Guareschi nada mais é do que propaganda fascista sem a mínima sombra de uma interpretação pessoal. Como sói acontecer, a estupidez e a ignorância são preguiçosas; Guareschi nem tentou confrontar as suas ideias, vamos dizer assim, com a realidade, levar a cabo uma modesta verificação qualquer do fundamento de suas convicções. Diante de tal filme, só se podia responder com a propaganda oposta. Pasolini deveria ter feito ele também um filme impessoal e de propaganda; e, sem dúvida teria sido mais eficaz do que Guareschi, do mesmo modo que a retórica baseada na razão, no fim, é mais eficaz do que a baseada na loucura. Mas Pasolini quis dar uma interpretação

---

7. Bertolucci, também, considerou insustentável a atitude de Guareschi em relação à descolonização da África e à guerra da Argélia, o que o levou a excluir a parte do escritor satírico da nova versão de *La rabbia*.

o mais possível original e pessoal, ou seja, poética, dos acontecimentos destes últimos 15 anos. Ou seja, tentou deslindar pacientemente a intrincada complexidade dos fatos para encontrar neles um sentido não convencional, não preestabelecido, não previsível. A sua, mais do que uma interpretação e uma explicação, é uma trabalhosa leitura de um texto sempre obscuro e, às vezes, até mesmo indecifrável. Nessas reconstruções *a posteriori* é difícil, para não dizer impossível, conseguir ser de todo convincente. [...] Pier Paolo Pasolini fez uma escolha de imagens muito bonitas, consoantes com seu gosto ora austero e cristão, ora barroco e decadente. Quanto ao comentário, o teríamos preferido mais simples, mais direto, mais racional, menos literário.

A indignação de Moravia com a postura de Guareschi e seu espanto com a candura do amigo, ao aceitar participar de tal empreitada, justificavam-se ainda mais com a visão dos cartazes e do *trailer* de *La rabbia*, feitos para aguçar a curiosidade do público pela disputa ideológica entre os dois autores e, no fundo, endossar as ideias do escritor satírico. Um dos cartazes trazia, à esquerda, a silhueta de Pasolini, de corpo inteiro e vestido como um burguês, diante de uma placa na qual estava escrito “*La rabbia* de Pier Paolo Pasolini”, e, à direita, a silhueta de Guareschi, também de corpo inteiro e vestido como um homem abastado do campo, diante de outra placa com os dizeres “*La rabbia* de Giovannino Guareschi”. Num outro, um círculo, contendo os rostos de Pasolini (no topo, à direita) e de Guareschi (em baixo, à esquerda), estava circundado por escritas em letras garrafais: “Governantes/politiqueiros/mulheres bonitas/e feias/mitos.../figuras.../e fatos de/nosso tempo/arrastados pelo embate entre o diabo e a água benta/Um filme de Pasolini-Guareschi/*La rabbia*”. E a locução do *trailer* também insistia nessa contenda entre as duas partes envolvidas:

Filme único e inconfundível/*La rabbia*/*La rabbia* é o resultado da mais acesa polêmica/entre dois diretores de ideologias opostas./Um muro sempre os dividiu, um muro não apenas ideológico/mas também real./Assim Pasolini trabalhou sem ter contato com Guareschi/e Guareschi pôde não encontrar Pasolini./E, agora,

com a palavra, Pasolini,/o homem de esquerda:/"Passe bem, seu Pier Paolo Pasolini". E este é Giovannino Guareschi,/o homem de direita:/"Prezado Pasolini, eu, burguês de direita,/ao ver um negro degolar um branco,/digo: pobre branco"./La rabbia oferecerá a possibilidade de ver personagens e acontecimentos/não mais com o olhar exclusivo do sentimento pessoal,/mas com um olhar que analisa as perspectivas desde a esquerda/e outro que as analisa desde a direita,/com o olhar de Pasolini/e o de Guareschi./La rabbia/Um filme sem precedentes/Apaixonante

O discurso do *trailer* merece alguns comentários. Em primeiro lugar, a insistência com que era sublinhado o choque entre duas visões de mundo, divergência que remetia à primeira página do semanário satírico *Candido* (criado por Guareschi e Giovanni Mosca em 1945), com suas vinhetas sobre qualquer acontecimento visto desde a esquerda e desde a direita, que serviam para pôr na berlinda os marxistas, conforme as normas mais sórdidas do anticomunismo da época e que, no fundo, não deixaram de ser seguidas também no material publicitário do filme. Entre elas, poderia se pensar no fato de Pasolini, no *trailer* e nos cartazes, ser quase sempre apresentado vestido como um burguês, ao contrário de seu antagonista, talvez para pôr em evidência o que, aos olhos dos conservadores, devia ser uma contradição. Essa crítica fica bem clara quando Guareschi se declara um burguês de direita, o que deixa subentendido que seu oponente não passava de um burguês também, de esquerda, mas sempre burguês.

Em segundo lugar, a insinuação de uma troca epistolar entre os autores, que nunca existiu, mas foi inventada para promover o documentário, presente nas palavras que os dois trocam no *trailer*. Nas falsas cartas, Pasolini teria jogado na cara de Guareschi sua mediocridade, seu indiferentismo, sua demagogia e seu humorismo reacionário, e Guareschi teria contestado Pasolini, dizendo, entre outras coisas: "As ditaduras não toleram o humorismo, do qual têm medo, e, na soleira do tétrico e infinito império comunista, a História escreveu com o sangue de milhões de pessoas assassinadas: 'Aqui é proibido rir'" (TURELLO, [S.d.]).

E, por fim, o embaralhamento entre esquerda e direita, realçado não apenas pelas roupas dos protagonistas da contenda mas também no segundo cartaz descrito, em que, pela posição de Guareschi e de Pasolini, o primeiro, com seu rosto carrancudo, encarnaria o diabo, enquanto este, com sua expressão cândida, corresponderia à água benta — hipótese reforçada pelo fato de, no *trailer*, as palavras de Pasolini virem acompanhadas de uma melodia eclesíastica, enquanto as de Guareschi tinham, como fundo musical, acordes mais incisivos.

Diante disso, entende-se melhor por que Moravia repreendia seu amigo por ter caído na armadilha do escritor satírico, mas, ao mesmo tempo, sem essa ingenuidade do diretor-poeta e, principalmente, sem sua coragem para continuar na empreitada, mesmo quando se deu conta de que talvez tivesse embarcado numa canoa furada, o cinema teria sido privado de uma obra tão singular e expressiva.

Se o nome de Pasolini é largamente conhecido entre nós, o mesmo não acontece com o de Guareschi, embora ele esteja na base de uma das séries mais bem sucedidas da indústria cinematográfica italiana dos anos 1950-1960, a de Dom Camilo e Peppone, na qual, independentemente dos diretores que dirigiram os filmes (praticamente intercambiáveis entre si), a unidade e a continuidade eram asseguradas pelo carisma de seus intérpretes, Fernandel e Gino Cervi: *Don Camillo (Dom Camilo, 1951)* e *Il ritorno di Don Camillo (O regresso de Dom Camilo, 1953)*, de Julien Duvivier, *Don Camillo e l'onorevole Peppone (Dom Camilo e o nobre Peppone, 1955)* e *Don Camillo monsignore ma non troppo (Dom Camilo monsenhor, 1961)*, de Carmine Gallone, e *Il compagno Don Camillo (O camarada Dom Camilo, 1965)*, de Luigi Comencini. O sexto filme com o comediante francês e com o ator italiano deveria ter sido *Don Camillo e i giovani d'oggi*, cuja realização foi interrompida pela morte de Fernandel, em 1971. As filmagens foram retomadas por Mario Camerini no ano seguinte, tendo como protagonistas Gastone Moschin (Dom Camilo) e Lionel Stander (Peppone).

Outras realizações televisivas e cinematográficas vieram atestar a longevidade do universo criado por Guareschi, uma vez que todas as produções se basearam nos mais de 300 contos que ele começou a escrever em 1945 para as páginas de *Candido* e a publicar em livros a partir de 1948, quando lançou *Mondo piccolo - Don Camillo*: a série *O pequeno mundo de D. Camillo*, com Otello Zeloni (o padre) e Heitor de Andrade (o prefeito), apresentada entre 1954 e 1957 pela TV Tupi; a novela da Rede Globo *Padre Tião* (1965-1966), inspirada no personagem de Guareschi; outra série da TV Tupi, *Dom Camilo e os cabeludos* (1971-1972), novamente com Zeloni; os 13 episódios de *The little world of Don Camillo*, estrelados por Mario Adorf (Dom Camilo) e Brian Blessed (Peppone), que a BBC mandou em onda em 1981, transmitidos também sob o título de *Die kleine Welt des Don Camillo*, na República Federal da Alemanha (1983) e na Suíça (1985); *Don Camillo* (1983), filme dirigido e protagonizado por Terence Hill, com Colin Blakely no papel do antagonista.

Do ponto de vista de seu conteúdo ideológico, os filmes da saga protagonizada por Fernandel e Cervi também podem ser considerados intercambiáveis entre si, uma vez que, em todos eles, “o pequeno mundo de Dom Camilo” é sempre o mesmo: o mundo do pequeno-burguês ainda à procura de uma identidade, não mais fascista, mas indiferentista, avesso ao comunismo, sem um papel específico na nova sociedade que vinha se estruturando e que buscava na recuperação de um vago humanismo o caminho para a paz. Um mundo aparentemente à margem das grandes questões nacionais (uma vez que elas eram reduzidas à dimensão do cotidiano e do familiar), no qual as massas populares deveriam continuar excluídas da política, ainda segundo os ditames do fascismo<sup>8</sup>.

---

8. Leitura, em chave inversa, dos argumentos de Brunetta (1982, p. 489-493).

Ao resenhar *O regresso de Dom Camilo*, Moravia (2010, p. 177-179) ressaltava como, nesse filme, o embate ideológico entre esquerda e direita era amenizado, quando não neutralizado:



O gigantesco sucesso do primeiro *Dom Camilo*, de Duvivier, sem dúvida é uma das operações mais claras desse espírito redutivo em função positiva de abordagem e familiarização. Em palavras simples, *Dom Camilo* é um sonho, o sonho da burguesia a respeito dos terríveis problemas que dividem a humanidade nos dias de hoje. Em *Dom Camilo*, a burguesia sonha com um padre armado de metralhadora, brigão, forte, esperto, vitorioso e generoso, diante do qual está um prefeito comunista, ele também violento e brigão, mas menos forte do que o padre, totalmente desarmado do ponto de vista ideológico, puro sentimento e, apesar dele, levado a ceder e a concluir todas as suas revoltas com o sinal da Santa Cruz. Dissemos que *Dom Camilo* é um sonho e, de fato, não seria difícil demonstrar que, tanto na realidade quanto na história, padres e comunistas como Dom Camilo e Peppone não existem. Mas o ponto não é esse. Graças a esse sonho, em que as coisas são como se gostaria que fossem quando não o são, a burguesia do mundo todo se familiariza com a questão do comunismo, aproxima-se dele, toca-o. A superioridade de *Dom Camilo* em relação a tantos filmes anticomunistas e, em geral, de viés político, consiste em que, mesmo intermediado pela figura de um marxista camponês e boa-praça, a realidade do comunismo é enfrentada e parcialmente descrita. Assim, o sucesso de *Dom Camilo* deve-se a vários fatores, mas, principalmente a dois: de um lado, uma descrição quase nova do contraste social e ideológico e, de outro, a redução desse contraste, de outra forma assustador e insolúvel, a uma pequena briga de aldeia, a troca de peças e desfeitas entre um padre simpático e turbulento e um revolucionário não menos simpático e bonachão.

[...] Todo o filme equilibra-se, como o primeiro *Don Camilo*, na corda estirada daquele espírito redutivo que pode ser resumido no dito popular: “O diabo não é tão feio como parece”. [...] Peppone, talvez, quase não seja mais reconhecível de tão bonzinho que se tornou e de tanto que seu marxismo parece ter-se evaporado; mas, como dissemos, trata-se de um sonho [...].

Ao contrário do romancista, outros críticos, como Gian Piero Brunetta e Gian Franco Vené, viram na saga a abertura de um diálogo entre católicos e comunistas, em virtude da humanização da imagem destes, muito diferente da pintada pela propaganda

norte-americana (BRUNETTA, 1982, p. 489-490). Num discurso na Câmara dos Deputados em 1954, Mario Alicata (BRUNETTA, 1982, p. 490), um dos máximos representantes da política cultural do PCI (Partido Comunista Italiano), assim comentava o enorme sucesso de *Dom Camilo*:

Esse filme lucrou mais de um bilhão, porque, apesar de tudo, talvez não corresponda às intenções de quem o produziu; quer dizer, um filme facciosamente, estupidamente anticomunista. Em suma, era um filme no qual circulava certo ar que levava a pensar numa possibilidade de pacificação, de distensão.

Vittorio Spinazzola (BRUNETTA, 1982, p. 490) também não deixou de ter uma visão positiva sobre a primeira produção da série:

*Dom Camilo* obtém um bilhão e meio de lucro e o primeiro lugar absoluto na classificação geral de 1951-52<sup>9</sup>, com uma diferença de 500 milhões sobre o segundo colocado, *Anna*, de Lattuada. Que inesperado mecanismo de massa tinha sido acionado?

Simplesmente tinha acontecido que, num dos países mais politizados do mundo, o público se achava diante de um filme que falava de política e falava dela em termos de atualidade, chamando em causa diretamente os grandes protagonistas da vida coletiva, católicos e comunistas.

Diante dessas afirmações surgem duas dúvidas, a serem comentadas à luz de *Dom Camilo e o nobre Peppone* (cujo DVD foi lançado recentemente no Brasil<sup>10</sup>), o único a trazer no título o nome do antagonista<sup>11</sup>. A primeira diz respeito à politização da sociedade italiana. Não se pode esquecer que todos os filmes foram rodados da primeira metade dos anos 1950 em diante; portanto, depois do fatídico pleito de 18 de abril de 1948, quando a Frente Popular — formada pelo PCI e pelo Partido Socialista Italiano de Unidade Proletária — foi excluída do poder, pela esmagadora vitória da DC (Democracia Cristã), que quase alcançou a maioria absoluta, com 48,5% dos votos, afirmando-se de vez como uma força hegemônica,

---

9. A temporada cinematográfica, na Itália, vai de setembro de um ano a agosto do ano seguinte.

---

10. A tradução correta seria “Dom Camilo e o deputado Peppone”. O DVD traz a versão francesa, La grande bagarre de Don Camillo; por isso, seu título em português acabou sendo *A grande briga de Don Camillo*.

---

11. Peppone é o aumentativo de Peppe, uma das formas familiares para o nome próprio Giuseppe (José). O emprego do sufixo -one e os bastos bigodes do prefeito de Brescello, cidadezinha da Emília-Romanha, o caracterizavam como um êmulo de Baffone, apelido popular de Stálin na Itália, principalmente depois da II Guerra Mundial. No grande cartaz de propaganda eleitoral, a pose do prefeito lembrava a do líder soviético, até que Dom Camilo, com alguns retoques, o caracterizou como o diabo.

representante da burguesia moderada. Guareschi foi um dos principais artífices da vitória da DC, ao transformar *Candido* no órgão oficial do partido e ao criar cartazes de propaganda anticomunista, com dizeres do tipo “No segredo da cabine eleitoral, Deus está vendo você, Stálin não” (FERRAZZOLI, [S.d.]), frase retomada por ele no roteiro da produção de 1955. Nesse filme, embora Giuseppe Bottazzi, vulgo Peppone, tivesse conseguido eleger-se deputado, seu partido, a Frente Independente da Paz, havia sido derrotado. História e ficção ostentavam a mesma data, 1948, pois o prefeito, nascido em 1899, tinha na época 49 anos.

A vitória dos democrata-cristãos havia sido arduamente preparada, depois do susto levado com as perdas sofridas numa série de eleições administrativas em fins de 1946, em favor de *L’Uomo Qualunque* (o homem comum). O partido havia sido fundado no dia 8 de agosto de 1945 por Guglielmo Giannini, que, em 12 de dezembro do ano anterior, tinha lançado, em Roma, o semanário *L’Uomo Qualunque*. O indiferentismo canalizava os temores da classe média italiana, particularmente a do Sul, a qual, diante da grave situação econômica, do fervilhar de novas ideias políticas e da participação de amplas camadas da população na vida nacional, aspirava à ordem como valor supremo, sobretudo a social, estando insatisfeita com a demora da DC em excluir do governo comunistas e socialistas.

Na opinião de Moravia (2010, p. 177, 487, 618), mais do que expressar o ideário específico de um partido, esse movimento era uma “inclinação psicológica” de seus conterrâneos, resultado da “deterioração do ancestral humanismo italiano”, e suas vitórias eleitorais vinham demonstrar não apenas o quanto os princípios do fascismo ainda estavam vivos no imediato pós-guerra, mas, principalmente, o profundo antissocialismo das camadas médias moderadas. Caracterizando-se por uma visão de mundo fragmentária, cristalizada, que se interessava apenas pelo *fait divers*, o indiferentismo seria uma espécie de “bom senso regressivo”, “um estado de espírito”, mas de um “espírito redutivo”, o qual, em vez de tentar alcançar pensamentos mais elevados, procurava reduzi-los ao próprio tamanho. Com fina ironia, o escritor, no entanto,

não o considerava de todo negativo, na medida em que ajudaria as almas simples a penetrar numa realidade que, de outro modo, não conseguiriam captar, e a familiarizar-se com ela.

A segunda dúvida leva a indagar se a esquerda tinha caído, como acontecerá com Pasolini, na armadilha de Guareschi. Se, de um lado, a palavra de ordem no seio do PCI era distensão, visto o partido estar empenhado em dar um “novo rumo” às suas diretrizes políticas, repudiando manifestações sectárias, de outro, causa espanto que não se percebesse nesse envolvimento afetivo entre as partes focalizadas na saga uma tentativa de homogeneização, na qual o comunismo acabava sendo apresentado como um desvio, temporário, pois, como se concluía em *Dom Camilo e o nobre Peppone*, o bom filho à casa torna. É muito sintomática, no filme, uma das conversas do pároco com o Cristo crucificado do altar-mor de sua igreja. O prefeito, que foi acender um grande círio na paróquia antes das eleições, acabou por esquecer seu chapéu num dos bancos da frente. Dom Camilo estava amassando o chapéu, quando Cristo o repreendeu, pedindo-lhe que o colocasse de volta no banco, como se Peppone o tivesse deixado lá para guardar lugar. E assegurou-lhe que um dia este voltaria, dentro de dois meses ou dentro de dois anos, mas voltaria, sem se esconder e pela porta principal. Ao que o cura contestou que esse era um sonho lindo.

E, de fato, o prefeito regressou, com outro círio, desta vez carregado por quatro camaradas, para agradecer a graça de ter sido eleito. E não apenas ele frequentava a igreja; Lénin, seu caçulinha, também havia ido pedir uma graça porque seu pai estava sendo processado sob a acusação de ter roubado as galinhas do padre, em represália ao estrago que este fizera a seu material de propaganda. Mais uma vez será a intervenção de Cristo a resolver a situação, mandando Dom Camilo inocentar Peppone, o que ele fará, mas sem deixar de vingar-se de seus inimigos, ao declarar no tribunal que eram todos bons cristãos, pois, embora de dia negassem sua fé, de noite iam implorar o perdão de Deus.

Para completar o quadro, a mulher do prefeito também havia voltado à igreja, anos depois do batizado de seu último filho, para acender uma vela à Virgem Maria, não conseguindo esconder

seu desgosto pelos boatos sobre o marido e sua secretária, a bela e jovem Clotilde, líder do Comitê Feminino pela Paz, que, quando discursava, lotava o auditório... de homens, atraídos mais por seus dotes físicos do que por suas palavras inflamadas. O idílio, na verdade, havia sido abortado pelo próprio Peppone, mas o padre, ao consolar a esposa do adversário, aproveitou para destilar seu veneno, dizendo-se surpreso, porque aquele tipo de situação era aceito dentro do partido, uma vez que uma jovem mulher era a recompensa dada a quem realizasse uma grande façanha, numa clara alusão à relação entre a parlamentar Nilde Iotti e o Secretário Nacional do PCI, Palmiro Togliatti, casado, pai de um filho e 27 anos mais velho do que sua companheira.

Como se não bastassem essas pequenas vitórias de Dom Camilo, pois será sempre ele a vencer com seu bom senso, havia um ataque maior, que o filme promovia — nas entrelinhas, mas de modo não muito sutil — contra o prefeito e, conseqüentemente, contra os que compartilhavam sua ideologia, o de ser ignorante. Para poder assumir o novo cargo, Peppone precisava obter o diploma da escola primária. O cenário do exame de admissão será uma inusitada sala de jardim de infância, o que vinha sublinhar a infantilização do personagem. No dia do exame, o prefeito não conseguia resolver o problema de matemática nem sabia como desenvolver o tema da redação, “Um homem que você nunca esquecerá”. A salvação providencial virá do pároco, que lhe dará a solução do problema, em troca da autorização para construir uma nova igreja, e lhe sugerirá que fale dele como homem inesquecível. Desse modo, o público saberá que os dois se conheceram na época da luta contra os nazifascistas, embora na redação, narrada *em off*, o prefeito contará os fatos de modo a sublinhar a covardia do padre, enquanto as imagens o desmentirão. O filme voltará a bater na mesma tecla em mais um episódio. Para tirar das terras de um companheiro um tanque escondido lá desde o fim da guerra, que Peppone e seus camaradas acreditavam ser alemão, apesar da grande estrela que o blindado exibia, ele precisará aceitar de novo a ajuda do pároco, pois o carro de combate deveria ter sido entregue às autoridades militares aliadas ao término do conflito, quando foi ordenado o desarmamento dos *partisans*. Embora o tamanho do armamento

fosse exagerado, tratava-se de uma nova alusão a fatos relativos ao PCI, o qual, mesmo no período pós-bélico, manteve uma estrutura paramilitar, principalmente no centro e no norte da Itália, pronta para intervir em caso de perigo para os membros do partido, como quase aconteceu por ocasião do atentado a Togliatti, em 14 de julho de 1948. Mais uma vez, foram os sábios conselhos do pai espiritual que permitiram a Peppone enfrentar uma situação da qual não saberia sair sozinho, pois, como uma criança — levada, mas de bom coração —, ele precisava de alguém que lhe indicasse qual era o caminho certo a seguir.

Dessa forma, o filme transformava em mera *boutade* um dos momentos-chave da história italiana, o da Libertação, quando homens e mulheres, na maioria das vezes bem jovens, pegaram em armas, contando também com a colaboração da população, principalmente no campo, e com a solidariedade de padres de pequenas comunidades e até mesmo de bispos, como atestam relatos de *partisans* recolhidos no volume *Io sono l'ultimo: lettere di partigiani italiani* (2012), organizado por Stefano Faure, Andrea Liparoto e Giacomo Papi, e filmes como *Roma, città aperta* (*Roma, cidade aberta*, 1944-45), de Roberto Rossellini, e *Il sole sorge ancora* (*O sol ainda se levantará*, 1946), de Aldo Vergano, em que padres católicos e combatentes comunistas eram torturados e/ou fuzilados por nazistas.

Apesar da presença de pessoas de várias ideologias na luta pela libertação, a Resistência acabou se tornando patrimônio moral das esquerdas; talvez por isso *Dom Camilo e o nobre Peppone* preferiu apelar para o sentimento patriótico ligado à Primeira Guerra Mundial, quando, ao conquistar territórios pertencentes ao Império Austro-Húngaro, a Itália completava sua unificação. Enquanto Peppone se dirigia à população no dia das eleições, o cura, para encobrir sua fala, passou a transmitir pelo alto-falante *La canzone del Piave*, fato que teve um efeito diferente do desejado, uma vez que o prefeito, ao lembrar os acontecimentos dos quais ele também havia sido protagonista, se inflamou e, com seu discurso ufanista, entusiasmou seu eleitorado e o próprio Dom Camilo.

*La canzone del Piave*, título popular de *La leggenda del Piave*, foi o hino oficial da Itália entre 1943 e 1946. Tinha sido composta por E. A. Mario (pseudônimo de Giovanni Ermete Gaeta), no calor da hora, para rememorar a participação da Itália na Primeira Guerra Mundial e celebrar a batalha travada entre as tropas italianas e o exército austro-húngaro às margens do rio Piave (nordeste do país), entre 15 e 23 de junho de 1918. O patriotismo presente em seus versos foi instrumentalizado para fazer esquecer as atrocidades da Grande Guerra e o enorme número de baixas, embora a canção não tivesse deixado de narrá-los.

Levar à comoção ao rememorar o primeiro conflito mundial, e não o segundo, significava aproximar-se da apropriação que o fascismo soube fazer da Grande Guerra, ao glorificar a bravura dos que se bateram para resgatar de mãos inimigas o solo pátrio, e unir a esse sentimento o receio pelo perigo bolchevique, representado pelos ideais do Partido Socialista Italiano, promotor de uma série de agitações no campo e nas cidades, entre 1919 e 1920, o que fez com que parte da população, assustada, desejasse que a lei e a ordem fossem restauradas no país com mão de ferro.

Em *Dom Camilo e o nobre Peppone*, portanto, o que determinou a eleição do prefeito como deputado não foi o que ele pregava, mas o patriotismo, o que vinha esvaziar sua ideologia. Nesse sentido, o filme estava bem consoante com as diretrizes dos grupos católicos em relação ao papel da sétima arte em prol de seu ideário:

Os marxistas, ao oporem a tela ao púlpito nos países em que imperam, transformaram milhares de igrejas em cinemas: é nosso dever defender nossas igrejas e, além disso, é nossa ambição transformar também as telas em púlpitos e, desse modo, fazer dos nossos cinemas filiais de nossas igrejas (PINTO, 1976, p. 12).

Poder-se-ia concluir que os dois lados tinham objetivos não muito diferentes a serem alcançados graças a estratégias bem parecidas, uma vez que dogma marxista e moral católica pareciam equivaler-se, como havia assinalado o escritor Ignazio Silone (2004, p. 59-60), em 1959, ou seja, 28 anos depois de ter sido expulso do PCI:

Igreja e Partido Comunista, no campo, são dois vasos comunicantes. [...]

A principal concorrência entre essas duas grandes instituições se dá, no plano local, na base de diversões e brindes. [...]

Isso demonstra a confiança depositada por esses padres na graça divina e por esses comunistas na consciência de classe do proletariado. Mas considerar esses católicos crentes e esses comunistas ateus é apenas uma maneira de dizer convencional, sem mais fundamento algum: estes ferozes antagonistas políticos, se refletirmos bem, são feitos da mesma matéria, são movidos pelos mesmos instintos, têm as mesmas aspirações, acreditam nos mesmos valores, sonham com a mesma coisa: vencer na loteria esportiva, ser rico sem trabalhar.

Ser comunista na Itália daquele período, no entanto, não era um fato tão simples, pois muitos militantes já começavam a questionar as diretrizes do partido e a se angustiar diante de suas contradições, mesmo antes das revelações de Krushev (1956). Uma dilaceração que Italo Calvino (2011, p. 5) já havia expressado quatro anos antes, ao publicar *Il visconte dimezzato (O visconde partido ao meio)* — “Estava interessado no problema do homem contemporâneo (do intelectual, para ser mais preciso) partido ao meio, isto é, incompleto, ‘alienado’” —, e que se tornou mais aguda diante dos acontecimentos da Hungria, a ponto de o escritor deixar o partido em 1957. Num artigo de 13 de dezembro de 1980, significativamente intitulado “*Quel giorno i carri armati uccisero le nostre speranze*” [Naquele dia, os tanques mataram nossas esperanças], referindo-se à possibilidade de transformação do universo socialista que o XX Congresso do Partido Comunista da União Soviética havia levado a entrever, Calvino, que havia realizado algumas viagens no Leste europeu — Budapeste (1949), Rússia (1951) — e que, no fundo, havia tido uma imagem positiva dos países visitados, ponderava (BARENNGHI; FALCETTO, 2011, p. XXI):

Nós, comunistas italianos, éramos esquizofrênicos. Sim, acredito mesmo que esse seja o termo correto. Uma parte de nossos seres era e queria ser testemunha da verdade,



os vingadores das afrontas sofridas pelos fracos e pelos oprimidos, os defensores da justiça contra todo e qualquer abuso. Outra parte de nossos seres justificava as afrontas, os abusos, a tirania do partido, Stálin, em nome da Causa. Esquizofrênicos. Dissociados. Lembro muito bem que, quando me acontecia de viajar por algum país do socialismo, me sentia profundamente pouco à vontade, alheio, hostil. Mas quando o trem me levava de volta para a Itália, quando tornava a cruzar a fronteira, perguntava-me: mas, aqui, na Itália, nesta Itália, o que eu poderia ser senão um comunista? Eis por que o degelo, o fim do stalinismo, tirava um peso terrível de nossas costas: porque nossa imagem moral, nossa personalidade dissociada, finalmente podia recompor-se, finalmente revolução e verdade voltavam a coincidir. Eram estes, naqueles dias, o sonho e a esperança de muitos de nós.

Sonho não realizado e esperança frustrada, porque os rumos da jovem república foram outros; no entanto, não pode ser esquecida a participação ativa das esquerdas na formulação de uma nova constituição nem o papel que elas efetivamente desempenharam na construção da democracia no país.

## Referências

- BARENGHI, M.; FALCETTO, B. “Cronologia”. In: CALVINO, I. *L'entrata in guerra*. Milano: Mondadori, 2011.
- BORGES, A. “A eterna raiva de Pasolini”, 2008. Disponível em: <cinquanon.art.br.>. Acesso em: 13 ago. 2013.
- BRUNETTA, Gian Piero. *Storia del cinema italiano dal 1945 agli anni ottanta*. Roma: Editori Riuniti, 1982.
- CALVINO, I. “Apresentação”. In: CALVINO, I. *O visconde partido ao meio*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- FERRAZZOLI, M. “Guareschi: e succede un ‘48”. Disponível em: <www.radicicristiane.it.>. Acesso em: 13 ago. 2013.
- JOUBERT-LAURENCIN, H. *Pasolini: portrait du poète en cinéaste*. Paris: Cahiers du Cinéma, 1995.
- MALTESE, C. “Il film-profezia di Pasolini: così nel '63 raccontò l'Italia d'oggi”. *La Repubblica*, 24 ago. 2008. Disponível em: <www.cinetecadibologna.it.> Acesso em: 13 ago. 2013.
- MORAVIA, A. “Guicciardini visto da via Veneto”. In: MORAVIA, A. *Cinema italiano: recensioni e interventi – 1933-1990*. Milano: Bompiani, 2010, p. 486-488.
- \_\_\_\_\_. “Il secondo match tra Fernandel e Cervi”. In: MORAVIA, A. *Cinema italiano: recensioni e interventi – 1933-1990*. Milano: Bompiani, 2010, p. 176-179.
- \_\_\_\_\_. “In giacca rossa e parrucca beatnik”. In: MORAVIA, A. *Cinema italiano: recensioni e interventi 1933-1990*. Milano: Bompiani, 2010, p. 618-619.
- \_\_\_\_\_. “Pasolini nella trappola di Guareschi”. In: MORAVIA, A. *Cinema italiano: recensioni e interventi – 1933-1990*. Milano: Bompiani, 2010, p. 505-507.
- PINTO, F. “Cinema neorealista e política culturale cattolica”. *Cinemasessanta*, Roma, ano XVI, n. 111, set.-out. 1976.
- SILONE, I. “Cronache della steppa”. In: SILONE, I. *Le cose per*

*cui mi batto*: scritti su cultura e politica. Santa Maria Capua Vetere: Edizioni Spartaco, 2004.

TURELLO, M. “I mondi di Pasolini e Guareschi di fronte”. Disponível em: <[www.pasolini.net](http://www.pasolini.net)>. Acesso em: 13 ago. 2013.

*submetido em: 10 ago. 2013 | aprovado em: 23 set. 2013*



# Israel: Nova história e cinema pós-sionista

//////////////////// *Sheila Schvarzman*<sup>1</sup>

1. Doutora em história social pela Universidade Estadual de Campinas. Tem pós-doutorado na área de multimeios. É uma das coordenadoras do grupo de pesquisa CNPq sobre *Cinema Brasileiro: História e Preservação*. Professora do Programa de Mestrado em Comunicação da Universidade Anhembi Morumbi. E-mail: [sheilas@uol.com.br](mailto:sheilas@uol.com.br)

**Resumo**

O artigo aborda o movimento cultural e político que busca, através da revisão da história da criação de Israel, repor questões como o reconhecimento dos palestinos e a responsabilidade pelo seu exílio/expulsão. Dever de memória e de reconhecimento no qual o cinema israelense tem se engajado e para o qual o diretor Eyal Sivan propõe constituir arquivo de depoimentos dos perpetradores. Não só vítimas palestinas, mas combatentes, questionando assim, inclusive, as formas do documentário.

**Palavras-chave**

História e cinema, novos historiadores israelenses, cinema pós-zionista, Palestina, memória.

**Abstract**

This article discusses a cultural and political movement that seeks, by reviewing the history of the creation of Israel, to replace recognition of the Palestinians as well as the responsibility for their exile/deportation. Duty of memory and duty of recognition in which Israeli cinema is engaged, and to which filmmaker Eyal Sivan proposes constitute an archive with testimony of the perpetrators. Not only Palestinian victims, but especially Israeli perpetrators, questioning, too, the forms of documentary.

**Keywords**

History and cinema, new Israeli historians, post zionist cinema, Palestine, memory.

São pouco expressivas na mídia as exposições de manifestações internas de descontentamento com as ações políticas dos governos de Israel contra os palestinos. No entanto, elas existem e têm levado à produção de filmes, sobretudo documentários, que interrogam essa realidade. Isso é o que se pode ver por dois filmes que concorreram ao Oscar de documentário em 2013. *The gatekeepers*, do israelense Dror Moreh, com o depoimento de cinco ex-diretores do serviço secreto, o *Shin Bet*, que se questionam e questionam ações que executaram, e *5 broken cameras*, do israelense Guy Davidi e do palestino Emad Burnat, que, tendo comprado uma câmera para registrar o nascimento do filho, busca expor, através da violência reiterada cometida pelo exército israelense contra suas cinco câmeras, o que é o cotidiano palestino sob ocupação.

Assim, se a violência de Estado e as reações palestinas recrudescem, estão suscitando em parte da população israelense o reconhecimento dos palestinos e a construção de outras formas de Estado (binacional, dois Estados autônomos) que virão, e cuja história é preciso preparar — afinal, é uma história comum a ambos. Cineastas vêm se ocupando dela.

Essas preocupações, no entanto, não são novas e começaram a tomar corpo nos anos 1980 no cinema e na televisão quando diretores como Amos Gitai e David Perlov foram impedidos de veicular trabalhos seus encomendados pela televisão estatal. Naquele momento, o primeiro troca Israel pela França, e Perlov parte para um exílio interior com os *Diários*, nos quais filma o seu cotidiano: íntimo e político. Essa retração da política no espaço público, que

corresponde a acontecimentos brutais, como a intervenção de 1982 em Sabra e Chatila, ocorre também quando está tomando corpo em Israel um forte movimento de revisão historiográfica, a partir da abertura dos arquivos sobre a constituição do Estado, em 1948.

Os palestinos, sua existência, sua imagem passam, desde então, a entrar para a história de Israel. E, se essa formulação parece absurda, ela marca bem a relevância do processo atual: no entendimento tradicional israelense, os palestinos não existem como identidade nacional autônoma, pois, sendo árabes como os sírios, libaneses, tunisianos, iraquianos, poderiam ser absorvidos por esses povos em seus territórios.

Essa formulação não é nova nem apenas israelense. É pensamento arraigado pelo colonialismo que se ocupou dessas terras desde o fim da Primeira Guerra, marcado pelo desprezo e desconfiança em relação aos orientais, como já mostrou Edward Said (2007). Assim, diante do *fardo do homem branco* do colonialismo inglês, as reivindicações sionistas ao território da Palestina vão encontrar boa recepção:

As quatro grandes potências estão engajadas em relação ao sionismo. E o sionismo, certo ou errado, bom ou mau, está enraizado numa longa tradição, nas necessidades atuais, nas esperanças futuras de uma importância bem mais profunda que a vontade e os preconceitos de 700.000 árabes que vivem agora nessa terra antiga (LORD BALFUR, 1919 apud GRESH, 2010, p. 66)<sup>2</sup>.

---

2. As traduções para o português neste artigo foram feitas pela autora.

Por outro lado, se esse processo vem transformando a percepção israelense sobre a existência dos palestinos e até mesmo levando ao reconhecimento da sua tragédia, a *Nakba*, a catástrofe que marcou a sua expulsão de territórios sobre os quais se construiu o Estado de Israel a partir de 1948; vem alterando também a visão sobre o que foi a chamada *Guerra de Independência*, quando, em maio de 1948, vários países árabes contrários a essa decisão, como o Egito, a Síria, a Transjordânia (atual Jordânia) Iraque e Líbano, além de grupos palestinos, invadiram o Estado nascente, que, além de rechaçar o ataque inimigo, teria expulsado palestinos de suas terras

para ocupá-las (num processo de que a eliminação física dos antigos ocupantes não foi excluída).

Esses fatos e os seus personagens históricos (como o então primeiro ministro Ben- Gurion) estão na base da grande revisão que vem sendo empreendida desde os anos 1980 pelo que se convencionou chamar *novos historiadores pós-sionistas*. No mesmo período, cineastas produziram documentários que foram na mesma direção e questionaram, entre outros, a ocupação israelense, os usos e abusos da memória do Holocausto na constituição e justificação do Estado de Israel e da identidade israelense, até a constituição de um arquivo virtual de depoimentos de soldados e oficiais israelenses que participaram dessa guerra fundadora. Conforme apontou o cineasta Eyal Sivan, responsável pela construção desse arquivo em conjunto com o historiador Ilan Pappé, são os perpetradores da violência nas guerras, segundo Primo Levi, suas primeiras e mais bem situadas testemunhas. Elas devem falar.

O presente artigo pretende dedicar-se à discussão dessas significativas mudanças que vêm se manifestando com a construção de uma nova história e de um novo cinema em Israel, marcado este, sobretudo, pelas críticas à construção de uma cultura que, ao se inscrever como pioneira, civilizada e iluminista (isto é, ocidental no Oriente Médio), e ao mesmo tempo como vítima maior da humanidade, termina tendo como fundamento o apagamento da história e da existência do outro, de qual decorre a naturalização da opressão e mesmo da destruição desse outro incômodo. Tais questões vêm sendo construídas na imagem e em suas repercussões, com destaque para as obras de Eyal Sivan, que chamam a atenção para uma discussão pouco conhecida no Brasil.

### **A velha e a nova história**

Para entender essa nova configuração, marcada pelo surgimento de revelações sobre violações israelenses na Guerra de Independência, é preciso levar em conta a existência pouco difundida na mídia de uma forte e contínua oposição política ao *establishment*. Partidos políticos e grupos de esquerda, movimentos de militares que se



recusam a servir em regiões palestinas ocupadas, ou o *Paz Agora*, buscam alternativas e, sobretudo desde os anos 1980, quando o relacionamento acadêmico entre israelenses e palestinos tornou-se mais intenso, permitem aos intelectuais israelenses conhecerem o conteúdo de trabalhos palestinos que até então eram considerados apenas como propaganda — principalmente com a abertura dos arquivos sobre a fundação do Estado, em 1948. Tudo isso levou ao aparecimento da nova historiografia pós-sionista, que, dispondo de novos documentos, passa a expor e criticar os fundamentos da constituição do Estado em que a Guerra da Independência e o êxodo dos palestinos são temas centrais.

No relato historiográfico tradicional, depois da Partilha da Palestina decidida pela ONU em 1947, mas, sobretudo depois da Declaração de Independência do Estado de Israel, em 1948<sup>3</sup>, os Estados árabes contrários à decisão invadiram Israel, que lutou contra várias nações bem armadas. Esses países incitaram a fuga dos palestinos de suas terras para que não se tornassem alvo das batalhas, até o momento em que, vencida a guerra por eles, os palestinos retornariam. Portanto, os palestinos — que são árabes — abandonam suas terras e vão para outros países árabes que poderão acolhê-los. Desse ponto de vista, não havia problema palestino, já que se partia do entendimento de que são árabes e como tal deviam ser acolhidos por seus *irmãos*. Entretanto, ainda que se soubesse que nessa fuga foram cometidas violências pelos combatentes israelenses em populações como Deir Yassin<sup>4</sup>, isso foi então considerado uma terrível exceção. A abertura dos arquivos pelos novos historiadores, como Benny Morris, que teve acesso aos diários de David Ben-Gurion e que, em *The birth of the Palestinian refugee problem 1947-1949* (1988)<sup>5</sup>, demonstrara que houve, sim, uma deliberada política de expulsão, certamente altera a percepção sobre os direitos dos palestinos. A análise da documentação e a escrita dessa história foram marcadas pela Guerra no Líbano e pela primeira Intifada, em 1987, quando começam a se acirrar em Israel as divisões ideológicas entre nacionalistas e o campo da paz (VIDAL, 2007).

Para Benny Morris ou Ilan Pappé (1988), tratava-se de revisitar as origens, observando como o movimento sionista, diante dos horrores sofridos durante o Holocausto, procurou reparar a barbárie

---

3. Independência em relação ao Mandato Britânico, que nesse momento se retirava do território.

---

4. Vilarejo palestino onde mais de cem pessoas foram mortas pelos grupos paramilitares do Irgun e Lehi, facções de extrema direita, que foram muito criticadas pelo governo socialista da época.

---

5. O livro é o doutorado na Cambridge University. Em 2004, com nova documentação israelense e palestina, aumentam as evidências da responsabilidade pelo êxodo palestino tanto entre israelenses como entre os países árabes e as autoridades palestinas.

através da consolidação de um lugar de proteção. Entretanto, para que esse lugar surgisse, foi preciso desalojar outro povo. Essa nova história é escrita de um ponto de vista e com documentação basicamente israelense: fontes oficiais do governo, do exército, fontes inglesas e fontes privadas. Esse é o cerne das discussões e das novas descobertas, conforme a apresentação dos historiadores feita por Dominique Vidal e que, traduzidos apenas em 2008 na França, seguem inéditos no Brasil.

A Guerra da Independência foi construída na historiografia tradicional israelense como a batalha heroica de um pequeno e bravo povo praticamente desarmado contra um exército potente, numeroso e bem armado de várias nações árabes, que atacou o país de surpresa no momento em que comemorava a sua independência. Um duelo de Davi contra Golias, em suma. No filme americano *A sombra de um gigante*, de Melville Shavelson (*Cast a giant shadow*), de 1966<sup>6</sup>, podemos ter a mais viva expressão dessa visão. Ali, o povo pobre e impotente recém-saído do Holocausto, portanto fragilizado, se transmutava em combatentes aguerridos que, apesar da falta de recursos, e com a ajuda de um experiente militar judeu americano, conseguem vencer a batalha.

O filme trata especificamente da liberação da estrada que liga Tel Aviv a Jerusalém, palco de sangrentas batalhas entre israelenses e o exército formado por vários países árabes. Se no filme americano é a esperteza e a sagacidade de Mickey Marcos (Kirk Douglas) e seus comandados israelenses que conseguem formular uma estratégia para abrir caminho e religar o país para opor-se aos ataques inimigos, segundo os novos historiadores, ao contrário, a abertura desse caminho implicou o constrangimento, expulsões e até massacres da população palestina. Ilan Pappé (2012, p. 18) fala, inclusive, em limpeza étnica.

Ao contrário dessa mítica da fragilidade israelense, a documentação levantada por Benny Morris constata que parte dos armamentos israelenses havia sido tomada dos ingleses pela *Haganá*<sup>7</sup>, quando seus membros participaram em operações conjuntas durante a Segunda Guerra. Além disso, contaram também com reforços dos russos. Quanto à falta de preparo, com

---

6. *A sombra de um gigante* é um melodrama com estrelas da época como Kirk Douglas, Senta Berger, Angie Dickinson e John Wayne.

---

7. *Haganá* — do hebraico *defesa* — designa o exército judaico ilegal, mas tolerado e parceiro dos ingleses durante a 2ª Guerra — antes da criação das Forças de defesa de Israel, a *Tsahal*, em maio de 1948.

a prática militar da *Haganá* e sua participação no exército inglês, se eram menos numerosos, estavam mais bem treinados e tinham o apoio político americano e diplomático e militar dos russos. Os árabes, ao contrário, que vinham de várias nações, não tinham treinamento, não sabiam operar o equipamento, que não era novo, e, sobretudo, não se entendiam.

O outro mito, decorrente do primeiro, diz respeito ao êxodo voluntário dos palestinos entre 1947-1949. Segundo as fontes oficiais israelenses, 500 mil palestinos abandonaram suas terras e propriedades, atizados pelos países árabes que lhes pediam que abandonassem suas terras a fim de não se tornarem alvo na guerra; eles poderiam retornar a suas casas rapidamente, uma vez que os exércitos árabes venceriam o combate e riscariam Israel do mapa.

De acordo com a documentação levantada por Morris, no entanto, apenas 70 mil palestinos saíram voluntariamente. Simcha Flapan, em *The birth of Israel: myths and realities* (1987), observa ainda que, entre as terras designadas inicialmente para Israel na partilha da ONU em 1947 e as terras que Israel tomou durante a guerra, houve um acréscimo de 1/3 sobre o que estava designado aos palestinos.

Nesses trabalhos que dispensam o testemunho palestino, trata-se de olhar o interior da constituição do Estado e observar o quanto de propagandístico e ideológico havia na historiografia que surge concomitantemente ao Estado de Israel e em seu apoio. Ao mesmo tempo, e de maneira contraditória, pela significação que abarca, pelo caráter de causa e justificativa humana máxima para a obtenção de terras, de um lar, o Holocausto foi pouco abordado, como se o questionamento visasse mais exatamente o sionismo e a maneira como este se apropria do massacre nazista para reforçar a existência do Estado, deixando de lado muitas vezes a compreensão das questões que estão na imbricação trágica de dois destinos: o judeu e o palestino.

Do ponto de vista da recepção dessas várias obras em Israel, vale observar que todos os autores são israelenses e se graduaram em Israel, embora a maioria dos trabalhos tenha sido escrita em doutoramentos nos Estados Unidos e na Inglaterra, onde foram

inicialmente publicados. Os livros desses historiadores, começando pelo de Benny Morris, de 1988, tiveram ampla repercussão em Israel, e, como vimos pelos títulos e pelas datas, continuam a ser lançados, apaixonadamente criticados pelos outros historiadores, mas encontram entre os intelectuais pacifistas, e no jornal *Haaretz*, um lugar de apoio e divulgação.

A questão da responsabilidade pelo êxodo palestino, tema do livro de Benny Morris, causou impacto e foi para os meios de comunicação no ano mesmo de seu lançamento, 1988, que coincidiu com o da comemoração dos 40 anos de Israel. Aliado à declaração do Estado palestino, conduziu até mesmo a mudanças nos livros didáticos israelenses, que começaram a tocar nessa e em outras questões. Entretanto, com os revezes depois do assassinato de Rabin em 1995 e da frustração com Camp David em 2000, Ariel Sharon, em 2001, então no poder, os tirou de circulação. Essa censura põe a nu, em primeiro lugar, o caráter controverso da democracia israelense e, paralelamente, a persistência das narrativas históricas tradicionais, reforçadas agora pelo recrudescimento do campo nacionalista, que alimentou a expansão da implantação de colônias em território ocupado, tendo na justificativa bíblica e religiosa os seus indiscutíveis argumentos.

Em 2004, de posse de novos documentos palestinos e israelenses, Morris lança uma nova versão do seu livro na qual reforça os seus argumentos sobre o plano de Ben-Gurion de transferência da população palestina para os países árabes, ação que teria se realizado durante a Guerra de Independência. Entretanto, pelas dificuldades de diálogo com os palestinos, que nesses anos também retomaram ações violentas, marcadas, sobretudo, pelas posturas do Hamas, Benny Morris mudou radicalmente suas opiniões, uma vez que entende que os palestinos não estão interessados em um Estado binacional, mas em um único Estado palestino que não inclui Israel (BEN-SHIMON, 2012).

Esses questionamentos podem ser notados também no cinema israelense, e o mesmo destino de errância também pode ser observado entre os cineastas que, como os historiadores, mantêm ligações fora de Israel para financiar e divulgar os filmes, já que em seu próprio país os trabalhos são vistos com restrição e críticas negativas — isso quando são vistos.

## O questionamento das imagens

São conhecidos no Brasil os trabalhos de Amos Gitai, cujas ficções, como *Kedma* (2002), que tratam desse mesmo período, tiveram exibição comercial, mas também muitos dos seus documentários foram exibidos em mostras. Certamente *Bait* (Casa), de 1980, encomendado e proibido pela televisão estatal, se tornou emblemático por ter mostrado pela primeira vez a história de uma casa em Jerusalém que era originalmente de palestinos, foi apropriada pelo governo depois de 1948 e finalmente vendida em 1977. Fala, portanto, ainda em 1980, da mesma história e dos mesmos mitos que vão interessar aos novos historiadores: a Guerra de Independência e o êxodo palestino, de uma perspectiva da micro-história. O filme foi censurado e teve a exibição proibida. Conforme lembra o diretor: “Em 1980 não se falava, não se admitia, não se imaginava que as casas que os israelenses ocupavam haviam tido uma vida anterior àquela que os judeus conheceram” (TOUBIANA, 2004, p. 118).

O documentarista Eyal Sivan (1964) tem uma postura política mais radical. Como Gitai, teve problemas na recepção de seus filmes em Israel e foi para Paris, onde foi criticado pelos antigos *nouveau philosophes* Alain Finkelkraut e Bernard Henri Levi, que o acusaram de antissionista, o que ele é realmente, e de antisemita. Mudou-se para Londres, onde é professor universitário e produz filmes em que aprofunda os questionamentos anteriores e percorre uma senda muito próxima à dos novos historiadores, uma vez que trabalha com os usos políticos do passado na conformação da identidade israelense e do Estado de Israel. Mas também com aquilo que do passado foi varrido pelo esquecimento, ocultado como a própria natureza da Guerra de Independência e do êxodo palestino.

Entre 1991 e 1999, realizou dois filmes que interrogam os usos da memória coletiva do Holocausto em Israel. *Izkor: slaves of memory* (Escravos da memória), em 1991, e, em 1999, *The specialist* (O especialista), sobre o julgamento de Adolf Eichman em Israel. Ali, Sivan retomava as duras críticas de Hanna Arendt, que, em seu livro de 1963, apontava o uso político do julgamento

de Eichman como um espetáculo com vistas à formação de uma consciência judaica que parte significativa da população israelense, composta por judeus vindos de países orientais, desconhecia. Essa consciência deveria estar centrada no Holocausto e no seu significado para a existência de Israel. Por seu conteúdo, o livro de Arendt, lançado em 1963 nos Estados Unidos, só foi publicado em Israel em 2000, um ano depois do lançamento do também criticado filme — que interroga o uso da memória do Holocausto na formação da consciência política israelense.

Em 2009, dirigiu *Jaffa, a mecânica da laranja*,<sup>8</sup> em que desmonta um símbolo de Israel e do progresso que trouxe à região, as laranjas Jaffa, que seriam resultado das transformações modernizadoras de sua agricultura e de seus homens novos. As imagens que Sivan encontra mostram como a mesma laranja Jaffa vinha de uma cidade palestina de mesmo nome, conhecida por seus laranjais. Através de farto material iconográfico, de entrevistas com especialistas israelenses e palestinos, além de agricultores e antigos moradores, mostra a história da cidade palestina de Jaffo, tomada por Israel — e junto com ela os laranjais e até mesmo a marca Jaffa, nacionalizada pelo governo socialista então no poder. O filme faz da laranja e da cidade palestina uma enfática metáfora da apropriação das terras, da cultura, da economia e do símbolo palestino por Israel em 1948, indicando o apagamento de uma história que faz retornar em suas imagens. Mais: a documentação fotográfica e cinematográfica, além das entrevistas, dizem respeito à cooperação entre diversos povos em sua produção e comercialização.

A construção fílmica nessas obras incide sobre a história e apropriação do passado como um dispositivo de poder, conforme Foucault. Para fazê-lo em *Izkor: slaves of memory* de 1991, por exemplo, ele observa práticas culturais como as comemorações, desmontando os mecanismos que atuam através delas. Com a participação de um intelectual de prestígio em Israel, Yeshayahu Leibowitz, que é entrevistado e que dá o tom e, sobretudo a autoridade às críticas feitas, o diretor produz um documentário expositivo que registra a comemoração escolar (do maternal ao final do segundo grau) de várias efemérides do calendário

---

8. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=4Cgb-VbL7dA>>. Acesso em: 18 jul. 2012.

concentradas em abril, momento em que se deve lembrar *Izkor*. O filme registra as festividades nos vários graus da escola. O que se rememora são os momentos de opressão passados pelos judeus nas diferentes épocas históricas que as festas evocam — sem que se busque entender as razões disso. As comemorações se somam em sua continuidade cronológica, começando com a Páscoa, que marca a saída de Moisés do Egito, passando pelo Holocausto e pela Guerra de Independência, até a Declaração de Independência de Israel, construindo nessa sobreposição de festas uma relação entre as perseguições, o antissemitismo e a necessidade de criação de um lugar de abrigo, um lar para os judeus. Mas servem, sobretudo, segundo Leibowitz, para justificar as políticas e ações de Estado, na medida em que a necessidade da existência de Israel se confunde com os governos e políticas praticadas. Para mostrar isso, Sivan se detém longamente na comemoração da Páscoa numa classe do maternal, na qual as crianças escutam os relatos sobre as perseguições, os sofrimentos e a saída do Egito. A câmera espia o que se passa na sala de aula e em séries subsequentes com as festas seguintes, deixa aparecer o caráter emotivo e pouco racional das comemorações nos diferentes graus da escola e em família: num sistema repetitivo e reiterativo em que se conforma a identidade como povo perseguido, isolado que precisa se proteger contra os inimigos. Ontem como hoje. A essa sucessão de emoções pouco racionalizadas, revividas a cada ano na escola e reiteradas — a maior delas, com a visita ao Museu do Holocausto —, segue justamente a grande e alegre comemoração da Independência de Israel, solução das perseguições e fecho radioso do triste destino. Portanto, o que fica como mensagem reforçada a cada ano pelas comemorações é a necessidade de existência do Estado com a sua política vigente que mantenha Israel, o lugar dos perseguidos. Assim, da necessidade justa da existência de um Estado autônomo passa-se à justificativa da manutenção de uma política de Estado, mas também da conformação de uma identidade pelo isolamento dos outros povos.

É em *Jaffa, a mecânica da laranja*, de 2009, que esse procedimento é ainda mais intenso. A escolha do título, evocando o filme de Stanley Kubrick, não é gratuita, pois é de violência que se trata, como se poderá ver. O documentário é expositivo,

organizado a partir de vasto material de arquivo, como fotos, filmes, propagandas, rótulos e imagens várias, que são comentados por historiadores, pesquisadores de imagens e pintores, assim como agricultores envolvidos com o cultivo de laranjas, sempre palestinos e israelenses, acompanhados de músicas das épocas enfocadas. Partindo desse vários testemunhos, que muitas vezes contrapõem diferentes pontos de vista, Sivan reconstrói a história de Jaffo, um importante porto palestino, e de suas perfumadas laranjas, que eram dali exportadas para a Inglaterra<sup>9</sup>, lembrando não só o colonialismo de que são parte mas também o orientalismo que recobre a imagem desse produto e desses lugares, vendidos como exóticos desde o século XIX. Ao contrário disso, a Israel sionista vai se constituir sobre o mito da modernidade — o Ocidente no Oriente —, do progresso e dos esforços que levam ao desértico Oriente a fertilidade e o esplendor de um passado longínquo. Isso significava dizer que até o início do século XX, quando começa o retorno de populações judaicas, as terras eram virgens, ou que ninguém se ocupava convenientemente delas. Assim, as laranjas Jaffa são o resultado, a prova do sucesso desse árduo e necessário trabalho. Corroborando essa imagem de uma terra que clamava pelo seu resgate, desde 1840, um ano depois da invenção da fotografia, fotógrafos europeus enquadravam paisagens supostamente bíblicas como desérticas, mostrando assim a necessidade de conquista. As imagens produzidas pelo sionismo décadas mais tarde vão projetar a ideia dessa arrancada: nos filmes, as propagandas se constroem como num *western*, com tratores revolvendo a terra, muitas imagens em contra *plongée*, imagens próximas também à retórica dos filmes soviéticos, caros aos sionistas trabalhistas.

No entanto, como o filme vai mostrar, o cultivo das laranjas era anterior à instalação do Estado judeu e contou com a colaboração de muçulmanos, cristãos e judeus que conviveram na atividade, não sem conflitos, mas chamando a atenção para uma cooperação que foi possível, e até mesmo para um reconhecimento mútuo que deixa de existir a partir de 1948. E, como lembra um agricultor palestino, “toda a Palestina exportava laranjas com o nome de Jaffa. E hoje não há mais nenhuma laranja em Jaffo”<sup>10</sup>.

---

9. Os ingleses ocupam a Palestina a partir de 1917.

---

10. Jaffo foi destruída na guerra de 1948 e transformada em um bairro de Tel Aviv.



Segundo os testemunhos de israelenses e de palestinos que trabalhavam na atividade, a instalação do Estado judeu em 1948 coloca um ponto final na convivência. Apenas 5% dos palestinos ficam em suas terras (os outros saíram, foram expulsos...). Os laranjais tornam-se propriedade do Estado. Um antigo proprietário palestino torna-se empregado nas suas próprias terras, agora apropriadas por Israel, assim como as laranjas Jaffa, que se tornam o emblema do novo Estado ensolarado e seu principal produto de exportação. Nas propagandas sionistas podem-se ver homens e mulheres jovens que colhem laranjas usando shorts e mostrando corpos esbeltos, enquanto mulheres cobertas da cabeça aos pés — imagem de palestinas — carregam fardos. A ideia da modernidade contra o atraso é reforçada e viaja mundo afora junto com as laranjas Jaffa. E a história da tragédia palestina, da *Nakba*, do êxodo e de sua própria existência naquelas mesmas terras é apagada. Essa história, essa convivência que foi possível foi enterrada. O reconhecimento da existência do outro, negada.

Na mecânica da laranja, como se vê, houve muita violência, uma violência que se construiu pela usurpação, mas, sobretudo pelo apagamento da existência do outro, pela sua imagem como negativa, atrasada. E é isso que o filme capta, ainda que se deva chamar a atenção para certo maniqueísmo de Sivan quanto à apresentação desprovida de conflitos entre os palestinos, contra a violência simbólica ou concreta, sempre unívoca nos documentos israelenses.

Assim, pode-se criticar em Eyal Sivan um partidarismo, até mesmo pela falta de documentos palestinos que pudessem dar uma ideia da imagem que eles construíam sobre os judeus que vinham se instalando ali desde 1917, com o Mandato Britânico. As imagens, assim como a história palestina, estão espalhadas, enterradas e é justamente essa falta da imagem palestina que dá à imagem israelense a sua força e preponderância no imaginário. Como lembra Ilan Pappé, é justamente pela falta de arquivos palestinos sobre a *Nakba* que relatos orais são indispensáveis, mas também os próprios arquivos israelenses sobre a guerra de 1948 (2012).

Ora, se os arquivos israelenses contêm a história da catástrofe palestina, como mostraram as obras dos novos historiadores, é chegado o momento de registrar não apenas os relatos dos palestinos que há décadas expõem, com sua errância e segregação, as várias faces e a dolorosa progressão desse processo mas também os combatentes israelenses que ainda estão vivos, o Outro dessa catástrofe.

Desde 2005 Sivan vem entrevistando ex-combatentes israelenses dessa guerra. Os perpetradores, como prefere denominá-los. Fazendo a diferenciação proposta por Primo Levi (2000) entre as testemunhas e os perpetradores, aqueles que lutaram do lado vencedor, vem procurando, através deles, o discurso do poder. As formas do conflito, as razões. A lógica que os mobilizava. Os relatos sobre as expulsões, a violência. Em 2012, várias dessas entrevistas constituíram o acervo *Rumo a um arquivo comum – Palestina 1948*, que se configurou numa exposição em Tel Aviv, num pacote de DVDs com esses testemunhos, e num *site* na internet com parte dessas entrevistas<sup>11</sup>, cuja edição foi financiada pela Zocrot, uma organização não governamental que trabalha em Israel pelo reconhecimento e reparação da tragédia palestina<sup>12</sup>, pela universidade de East London e pelo Arts and Humanities Research Council.

---

11. Disponível em: <<http://www.youtube.com/user/towardcommonarchive/videos>>. Acesso em: 16 fev. 2013.

---

12. Disponível em: <<http://zochrot.org/en>>. Acesso em: 16 fev. 2013.

Sivan ainda não se preocupa com reparações. Sabe que fazer filmes é produzir documentos, uma memória contra o esquecimento. Com isso, “quer formar uma base para a verdade, sem a qual uma futura reconciliação não poderá ocorrer” (SILVER, 2012).

Por isso, propõe mudar o foco. O documentário tradicionalmente ouve a vítima e com ela salva o espectador que, ao participar desse ritual confessional (e pactuar com ele) que Sivan define como cristão, de fazer o outro falar, assevera ao espectador o seu papel de alguém que está do lado certo. Essa mudança de perspectiva deve mudar também o lugar do espectador. Interrogá-lo para saber o que faria e saber afinal, segundo Sivan, *o que você é?* (SILVER, 2012).

Ouvir o perpetrador não só confirma aquilo que a vítima já disse como mostra as ações da perspectiva de quem as praticou.

Para Sivan, não se trata de dar lugar às justificativas. Ao contrário, trata-se de ouvir o discurso do poder e da força para que o espectador possa entender sua mecânica. Não a dor da vítima que sempre encontra a compaixão do espectador reiterando o aspecto melodramático e a teatralidade do documentário testemunhal, mas o discurso, e, podemos acrescentar, as contradições daquele que domina pela força. É só a partir do conhecimento amplo sobre esses testemunhos que, segundo Sivan, se poderá chegar a um reconhecimento de ambas as partes:

Há a narrativa sionista e a narrativa palestina, como se as duas pudessem coabitar. Para sair do conflito — conflito de memória, o conflito sobre a história — o único caminho é encontrar uma narração conjunta. [...] Os depoimentos dos perpetradores serão acompanhados pelos testemunhos dos palestinos e, assim, poderemos chegar a uma narrativa que se baseie em uma história que seja reconhecida como comum a ambos. Ser capaz de concordar que uma história comum implica algo para o futuro, como um Estado comum (SILVER, 2012).

### Rumo a um arquivo comum

Nos relatos reunidos no *site*, estamos diante de homens de em torno de 85 anos, nascidos em Israel ou fugidos da Europa na Segunda Guerra. São pessoas que em sua maioria vivem em *kibutzim*, como viveram na época dos fatos que vão narrar. Isso significa que em sua maioria eram socialistas ou comunistas, e pertenciam às brigadas armadas da *Haganá* e do *Palmach*, que vão depois constituir o exército regular de Israel. São relatos diante de uma câmera fixa, com o entrevistador oculto, que interpela. Os homens estão sentados em sofás, na mesa da cozinha. Tinham em torno de 18 a 20 e poucos anos. Essas informações aparecem na tela no início de cada depoimento e informam o nome, a data de nascimento, o grupo armado e o lugar onde atuaram. Registram também a data da gravação e a duração original dos depoimentos, que têm em geral de 50 a 90 minutos, e o tempo de edição, que é de cerca de 15 minutos, superior ao que se pode ver no *site*. O relato mais interessante está na íntegra. É de Binyamin (Roski) Eshet.

Eles falam:

---

13. Partido sionista chalutziano (favorável à vida nos kibutzim), de tendência comunista.

Amós Harpaz relata a saída de palestinos de uma cidade próxima ao *kibutz* onde vivia. Recordar-se com pesar da massa de gente que saía em fila. Sivan pergunta o que ele achava daquilo:

— Eu era do Hashomer Hatzair<sup>13</sup>, que acreditava em um Estado binacional... Ficamos com mais terras, mas não foi intencional, foi um resultado da guerra.

Avir Ya'ari:

S.: — Quem disse para eles saírem?

A.: — O exército israelense.

S.: — Como foram evacuados?

A.: — Em caminhões. Entrávamos, e eles fugiam. Fugiam de medo dos judeus por causa de Deir Yassin. Tinham muito medo.

Dov Haklay:

— Tínhamos que limpar a área. Entramos em várias comunidades árabes, não para conquistá-las. Passávamos através da população, e eles não ofereciam resistência. Eu patrulhava para ter certeza de que a área estava limpa, limpa de árabes. Eu me lembro de um lugar onde tivemos que usar a força para retirá-los. Não me lembro do nome. [...] não iríamos fazer guerra com eles, mas, se não saíssem, teríamos que atacar. Então eles saíram. Mas eles não queriam sair. Eles explicavam que tinham terras, culturas e não queriam abandoná-las. Era muito triste.

Shmuel e Bat Sheva Grosfeld, poloneses que fugiram da guerra:

Shmuel: — Eu não queria essa guerra, mas aconteceu, e eu acho que foi bom para os sobreviventes do Holocausto em particular. Toda essa coisa do Holocausto ficou para trás e, à frente, o futuro, a construção do nosso lar. Foi como se tivéssemos renascido aqui.

Bat Sheva: — Aqui é a nossa casa e protegemos a nossa casa. Não ficou nada para nós lá atrás. Perdemos tudo.

Shmuel: — Tento pensar no que aconteceu, no significado disso.

Dubi Goldshmit:

— Ver uma caravana enorme de gente saindo não é coisa boa de ver. É difícil. Mulheres, crianças, gente de todas as idades, animais, e de repente eles desapareciam para um futuro incerto. Seus irmãos não os aceitavam. O campo de refugiados está aí até hoje. Não vamos nos meter nessa história. Eles usam os refugiados como uma arma contra nós. Isso é uma outra história.

Sivan pergunta a Micha Lin o que quer dizer limpar a região:

— Tornar a coisa de uma forma que não queiram ficar ali.

S.: — Como fazer isso?

M.: — É mais fácil do que você pensa. Depois eles saíram e não era coisa bonita de ver. Primeiro era de noite, depois houve um tiro. Nós não atiramos. Acho que foram eles. Depois eles se foram na direção de Jenin, e tudo acabou para nós. Começava um novo período.

S.: — Vocês se alegraram?

M.: — Não, guerra é guerra, e nós estávamos lutando pelas nossas vidas.

Binyamin (Roski) Eshet: — Alguém obrigou os palestinos a cavar fossas onde depois pessoas foram mortas e enterradas. Foi horrível, mas eu estava lá, sim. Pessoas se apoderaram dos bens das pessoas expulsas. Mas eu não.

Lembra-se com pesar, emoção.

Os trechos das entrevistas no *site* têm de 4 a 15 minutos e se detêm no testemunho sobre a responsabilidade dos combatentes, a sua forma de participação. Os relatos, tais como estão editados, correspondem aos momentos cruciais de que participaram. São como confissões, ainda que poucos admitam a própria participação em ações que descrevem atos de grande violência. Sempre foi outra pessoa, embora por vezes afirmem que mataram pessoas e que não se esquecem disso. Todos sem exceção se referem a *limpar a área, limpar a área de árabes, depois eles fugiram, foram expulsos e depois as casas foram demolidas. E depois ficamos felizes, ficamos aliviados. Começava uma nova vida para nós.*

Sivan direciona os relatos com suas perguntas, interpela e interrompe o fluxo das lembranças que trazem também sentimentos contraditórios, pesar, ainda que esse não seja o afeto buscado, que se pode ver pela edição.

### Enquadrando perpetradores

Enquadrando perpetradores (*framing perpetrators*) é como Sivan nomeia esse exercício de filmar o executor. E enquadrar tem mais de um sentido, pois significa colocar em quadro numa filmagem, mas também *determinar o crime, deter para averiguações*, conforme o Houaiss, *dar castigo, punir, tornar obediente, sensato; pôr nos eixos; disciplinar*. Suas imagens estão fazendo isso. Estão enquadrando os velhos senhores como cúmplices de atos passíveis de julgamento. Os espectadores tomam o lugar de juízes ou daqueles que encontram justificativas para absolvê-los, para minorar o alcance e o sentido desses crimes, até que os depoimentos tenham uso formal e judicial. Dever de memória para com os palestinos e para com a história israelense. É para isso que estão sendo preparados. Entretanto, isso ainda não parece muito próximo, uma vez que, em Israel, a exposição na qual se mostravam esses filmes teve pouca repercussão. Na mídia<sup>14</sup>, só chamou a atenção de um repórter de um jornal de direita, que criticou o evento e o material, o que demonstra a absoluta rejeição ao tema, a cegueira completa, apesar dos depoimentos explosivos que contém. E a própria noção de real é mais uma vez questionada. Diante da guerra de memórias, da imposição e hegemonia das narrativas, de que vale então a imagem? O testemunho? Não mudam nada?

Os opositores sempre poderão dizer — como fizeram — que os depoimentos estão a serviço da causa e, sobretudo, da propaganda palestina. Pode-se objetar, no entanto, que estão excessivamente editados, uma vez que esses senhores que falam de livre e espontânea vontade estão produzindo materiais que os incriminam. Assim, seria conveniente ter a íntegra dos depoimentos, ainda que, como lembra Sivan, não se trata de produzir justificativas.

14. Disponível em: <<http://eyalsivan.info/index.php?p=elements1&id=4#&panel1-5>>. Acesso em: 16 fev. 2013.

Temos aqui uma ação militante em mais de um sentido. Ela se configura como o reverso do relato da vítima. Mas é também o caminho para o reconhecimento do outro, gesto fundamental para algum vislumbre de paz. Para a recuperação da memória e história palestinas, e até quem sabe para uma reparação. Um uso deliberado e consciente de tomar o cinema como arquivo de memórias para constituir uma outra história, quem sabe comum, como prega Sivan.

## Referências

- BEN-SHIMON, C. “Benny Morris on why he’s written his last word on the Israel-Arab conflict”. *Haaretz*, 20 set. 2012.
- FLAPAN, S. *The birth of Israel: myths and realities*. Londres: Croom Helm, 1987
- GRESH, A. *De quoi la Palestine est-elle le nom?* Paris: Les liens qui libèrent, 2010.
- LEVI, P. *É isso um homem?* Rio de Janeiro: Rocco, 2000.
- MORRIS, B. *The birth of the Palestinian refugee problem: 1947-1949*. Cambridge: Cambridge University Press, 1988.
- \_\_\_\_\_. “Survival of the Fittest”. *Haaretz Maganize*, 9 jan. 2004.
- PAPPE, I. *Britain and the Arab-Israeli conflict: 1948-1951*. Londres: Taurus, 1988.
- \_\_\_\_\_. “A common archive of the future”. In: *Towards an archive*. Vídeo Testemonies of Zionist Fighters in 1948. Tel Aviv: Zochrot, 2012.
- SAID, E. *Orientalismo*. São Paulo: Cia. das Letras, 2007.
- SILVER, C. “Against forgetting: an interview with Eyal Sivan”. *Al Jazeera.com*, 12 nov. 2012. Disponível em: <<http://www.eyalsivan.info/index.php?p=elements2&id=26#&panel1-3>>. Acesso em: 16 fev. 2013
- TOUBIANA, S. *Amos Gitai: percursos, exílios e territórios*. São Paulo: Cosac Naif, Mostra Internacional de Cinema de São Paulo, 2004.
- VIDAL, D.; BOUSSOIS, S. *Comment Israel expulsa les palestiniens (1947-1949)*. Paris: Atelier, 2007.





# A via chilena em debate: análise de *Compañero presidente* (1971) e *El diálogo de América* (1972)

//////////////////// Ignacio Del Valle Dávila<sup>1</sup>

Carolina Amaral de Aguiar<sup>2</sup>

1. Doutor em Cinema e mestre em artes do espetáculo e mídia, ambos pela Université Toulouse 2. Graduado em jornalismo pela Universidad Católica de Chile. Atualmente, realiza um pós-doutorado em História pela Universidade de São Paulo. E-mail: [elvalledeignacio@gmail.com](mailto:elvalledeignacio@gmail.com).

2. Doutora em história social pela Universidade de São Paulo, com estágio doutoral realizado no Iheal (Institut des Hautes Études de l'Amérique latine, Paris 3). Mestre em estética e história da arte e graduada em história, também pela USP. E-mail: [amaral\\_carol@yahoo.com.br](mailto:amaral_carol@yahoo.com.br).

**Resumo** *Compañero presidente* (Miguel Littin, 1971) e *El diálogo de América* (Álvaro Covacevich, 1972) oferecem visões complementares sobre o primeiro ano do governo da Unidade Popular (1970-1973). Nesses filmes, Allende é confrontado por dois defensores da luta armada: Régis Debray e Fidel Castro. Embora o objetivo seja mostrar a via armada e a via democrática como estratégias distintas, mas confluentes, ambos deixam transparecer as tensões ideológicas levantadas na esquerda pela experiência chilena.

**Palavras-chave** Unidade Popular, documentário, revolução, *Chile films*, democracia.

**Abstract** *Compañero president* [mate president] (Miguel Littin, 1971) and *El diálogo de América* [the America's dialogue] (Álvaro Covacevich, 1972) present complementary views about the first year of the Popular Unity's government (1970-1973). In these films, two defenders of the armed struggle confront Allende: Régis Debray and Fidel Castro. Although the goal of the film is to show the via armed and the democratic way how two different strategies, but confluent, both let on the ideological tensions emerged in the left after the Chilean experience.

**Keywords** Popular Unity, documentary, revolution, *Chile films*, democracy.

---

3. A Unidade Popular era uma coalizão de esquerda formada pelos partidos comunista, socialista, radical, socialdemocrata e pelo Mapu.

O primeiro ano do governo de Salvador Allende enfrentava dificuldades que se acirravam cada vez mais ao longo dos três em que a Unidade Popular<sup>3</sup> esteve no poder no Chile. Por um lado, a experiência chilena atraía os holofotes das esquerdas internacionais, vista como uma inovadora aliança entre socialismo e democracia, um projeto que procurava “[...] trabajar desde el interior del aparato estatal previamente existente, buscando acumular fuerzas [...]” para preparar o caminho para uma revolução no Chile (MOULIAN, 2005, p. 37). Por outro, gerava descontentamento nos setores conservadores do próprio país e também no eixo capitalista em tempos de Guerra Fria.

Apesar desse contexto conturbado, a figura de Allende ampliava sua visibilidade internacional em 1971. Políticos, artistas e intelectuais de vários países visitaram o Chile para ver de perto um processo de transformação social que se apontava como um possível modelo para o campo da esquerda. Porém, dentro desse campo, havia também um debate sobre se seria viável empreender uma revolução socialista sem romper com as instituições capitalistas instauradas, bem como se a Unidade Popular poderia se manter no poder independente de uma política armada.

Diante desses impasses, o cinema serviu a uma tentativa de legitimação das estratégias e das escolhas da Unidade Popular e de seu principal líder. Apesar de esse governo não ter criado uma instituição cinematográfica de acordo com seus objetivos revolucionários — como havia feito a Revolução Cubana com

o Icaic (*Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos*) —, delegou à empresa estatal *Chile films* a função de uma porta-voz dos interesses da UP. Foi essa empresa a responsável por dois documentários, rodados em 1971, que trouxeram entre seus protagonistas Salvador Allende: *Compañero presidente* (Miguel Littin, 1971, 70 min.) e *El diálogo de América* (Álvaro Covacevich, 1972, 55 min.).

Essas duas produções colocaram Salvador Allende frente a frente com outras figuras que eram referência para as esquerdas europeias e latino-americanas: Régis Debray e Fidel Castro. Vale destacar, porém, que ambos haviam conseguido tal legitimidade pela defesa — teórica e prática — da luta armada como forma de chegar ao socialismo. Allende, por sua vez, emergia como uma opção aos revolucionários, corroborando a tese hegemônica nos partidos comunistas desde o final dos anos 1960 de que a via eleitoral seria a mais segura e adequada para a transformação social. Portanto, os dois documentários aqui analisados se propõem a ser um veículo de legitimação do presidente chileno, ao mesmo tempo que o submetem a um caloroso debate no interior das esquerdas.

*Compañero presidente* (1971, 70 min.) foi um dos primeiros filmes da *Chile films* após da chegada da UP ao poder. Essa produção foi montada a partir de uma série de entrevistas que Régis Debray fez a Allende entre 4 a 6 de janeiro de 1971, quando o presidente estava havia somente dois meses no cargo. Miguel Littin e a equipe da estatal registraram as conversas com uma câmera e com um equipamento de som direto. A autoria do filme aparece indicada no documentário por meio de um único intertítulo, que utiliza uma linguagem adequada à ideologia da coalizão de esquerda: “una película realizada por los trabajadores de *Chile films*”.

Apesar disso, o filme não foi uma iniciativa da *Chile films*, mas concebido por Allende e Debray, inserindo-se em um projeto de promoção e discussão da Unidade Popular. Vale recordar que, na América Latina e em países como França e Itália, a via eleitoral seguida por essa aliança chilena começava a consolidar-se como uma referência a ser seguida. As entrevistas foram publicadas na forma do livro *Entretiens avec Allende sur*

*la situation au Chili* (DEBRAY, 1971); e, naquele mesmo ano, a revista chilena *Punto Final* dedicou um número especial a esse documento (*Punto Final*, 1971), destinado tanto ao público chileno como ao latino-americano.<sup>4</sup>

---

4. Após o golpe de Estado, em 1973, Chris Marker reeditou o documentário de Littin para fazer *On vous parle du Chile*, no qual evocava o discurso de Allende e visava contribuir para os movimentos de solidariedade que se formavam na Europa.

O encontro de Debray com Allende reunia duas figuras de esquerda reconhecidas internacionalmente, que propunham estratégias opostas para a chegada ao poder. O livro de Debray, *¿Revolución en la revolución?* (1967), era — ao lado de *La guerra de guerrillas* (1960) e do ensaio *Crear dos, tres... muchos Vietnam* (1967), ambos de Ernesto Guevara — uma das teorizações mais importantes sobre o foco insurgente, que nessa época emergia como a principal tática de luta armada na América Latina. O mesmo Debray havia participado da experiência de Guevara na Bolívia, onde foi preso em 1967. Uma campanha internacional conseguiu sua libertação e sua expulsão da Bolívia, em 23 de dezembro de 1970. Em seguida, se dirigiu ao Chile, onde foi convidado por Allende para passar o Natal e o Ano Novo em sua companhia. O francês estava havia menos de duas semanas em liberdade quando foi iniciada a rodagem de *Compañero presidente*.

O título do filme faz referência à forma com que a esquerda começava a dirigir-se a Allende, como ele mesmo explica na primeira sequência: “a mí me dijeron siempre el compañero Allende, hoy me dicen el compañero presidente. Claro está que yo peso la responsabilidad que eso significa”. Essa alcunha se referia tanto ao seu cargo institucional como ao seu caráter revolucionário. Procurava-se, assim, unir a solenidade da primeira magistratura da nação com a proximidade do “companheiro” de lides políticas.

As principais locações ajudam a relacionar essas duas dimensões. A primeira parte da entrevista desenvolve-se na residência particular de Allende, no setor de Las Condes, cujo espaço burguês é repleto de referências à sua militância política — livros de teóricos de esquerda, um grande retrato de Ho Chi Minh etc. —, elementos que o próprio Allende apresenta para Debray e para a câmera. A segunda parte situa-se principalmente no palácio de Cerro Castillo, em Viña del Mar, residência de veraneio dos chefes de Estado. A passagem de um espaço a outro é representada, na metade do

filme, em uma sequência a bordo de um helicóptero das Forças Armadas, em que Allende, Debray e a equipe de filmagem dirigem-se a Viña del Mar. O documentário evidencia, ao juntar esses três espaços, não só a chegada de um marxista-leninista ao poder senão também sua inserção nas instituições e no aparato do Estado. A união das facetas de militante e presidente, destacada para caracterizar Allende, sintetiza o projeto com o qual a UP iniciava o seu governo: estabelecer as bases de uma revolução marxista no Chile, respeitando as estruturas das democracias ocidentais. Um projeto revolucionário que se levava a cabo sem a destruição prévia do Estado burguês.

O encontro entre Allende e Debray esteve longe de ser uma apologia da Unidade Popular. No filme, Debray desempenha o papel de contraparte frente ao presidente e projeto democrático chilenos, não só por sua função como entrevistador como também por sua condição prévia de teórico da luta armada. O intelectual francês — que se autodefine como um “provocador” — utiliza em suas perguntas um tom direto, em algumas ocasiões conscientemente polêmico. O debate caracteriza-se pela radicalidade das diferenças de projeto expostas, o que conduz a uma tensão evidente entre a atmosfera esperançosa que Allende procura valorizar e o ceticismo a respeito do processo político da UP manifestado por Debray.

Na primeira sequência, já citada, Debray revela certa surpresa diante da condição dupla de Allende como militante e chefe de Estado. A câmera os enquadra sentados na mesa de trabalho do mandatário, na sua residência particular. O francês, encarando-o, sugere-lhe que sua militância pode ser incompatível com as estruturas de uma democracia burguesa: “¿Cambia el militante cuando es jefe de Estado?”. A resposta de Allende expressa certa cautela: “No, yo creo que el jefe de Estado, que es socialista, sigue pensado como tal. Eso sí que su actuación tiene que estar de acuerdo con la realidad”. Como é possível perceber, a “realidade” à qual ele se refere, de forma ambígua, poderia limitar a capacidade de ação do presidente. Debray se apressa em concordar com seu entrevistado, porém suas palavras indicam uma advertência velada: “Yo lo creo también y creo aún que es una gran novedad eso. Que

un socialista, estando en el poder, se quede [continúe] socialista y haga socialismo”. Na seguinte sequência, o filme trata de abafar as dúvidas que essa afirmação poderia gerar no público. Assim, a intervenção do francês é sucedida por uma montagem de fotos de arquivo na qual se vê o jovem Allende desfilando com o uniforme dos milicianos do Partido Socialista, recordando os longos anos do líder chileno como militante. As imagens são musicalizadas com o hino desse partido, a *Marsellesa socialista*<sup>5</sup>. Apenas depois disso aparece o título da produção sobre um fundo negro: “Compañero Presidente”<sup>6</sup>.

---

5. Trata-se de uma adaptação da melodia do hino francês com uma letra em espanhol.

---

6. O filme ressalta a militância socialista do presidente em detrimento do seu papel de líder da coalizão de partidos. No entanto, com o passar dos meses, a estratégia do Partido Socialista se distanciou daquela de Allende. O presidente acabou recebendo um maior apoio do Partido Comunista, que defendia uma política de mudanças graduais, que assentariam as bases para uma revolução.

As sequências descritas sintetizam a tensão que caracteriza o filme. Diante da relutância do francês, o presidente buscou legitimar a estratégia de partir do Estado a realização da revolução. De sua parte, Littin reforça a fala de Allende por meio da introdução de sequências, realizadas com material de arquivo, que matizam ou contradizem os aspectos mais críticos do discurso de Debray.

As reflexões do francês se expressam nas perguntas diretas e sob a forma de digressões que eclodem algumas vezes no documentário, interrompendo o diálogo entre o presidente e seu entrevistador. Nelas, Debray se interroga sobre a experiência chilena e, em algumas ocasiões, explica as particularidades desse processo com uma linguagem marcadamente didática.

É interessante notar como Littin estrutura as passagens nas quais Debray se mostra mais crítico com o processo político que testemunha. Na primeira metade do filme, as reflexões em voz *over* do entrevistador são acompanhadas por imagens em que ele é visto sempre de costas, subindo em um automóvel e dirigindo-se à residência de Allende. O realizador utiliza recortes de jornais cujas manchetes mostram a agitação gerada pela recente chegada de Debray ao Chile. Seu próprio sotaque expõe uma condição de estrangeiro. O intelectual é descrito, assim, como um forasteiro que vai conhecer o presidente. Apesar de seu prestígio, a validade de seus julgamentos em *over* se torna relativizada, se converte em impressões de um recém-chegado. As palavras de Debray também são matizadas por fotografias de arquivo e da banda sonora.

Um exemplo disso é a reflexão de Debray sobre o posicionamento de Allende diante da luta de classes:

¿Pero quiere [Allende] que avance una revolución? Aunque no es así que la cuestión se presenta. ¿Puede de verdad hacer una revolución? ¿Acepta la lucha de clases hasta lo último? ¿Aceptaría él romper todo este aparato, estos moldes, estas instituciones que lo han llevado a él allá donde está? Porque si es presidente es que ha jugado las reglas del juego institucional, del juego de una república burguesa.

Enquanto se escuta a voz de Debray, aparece na tela um exemplar de *La nación* com a foto de Allende e uma manchete: “Se nacionalizan minas de carbón de Lota-Schwager”. Em seguida, se sucedem imagens do presidente chileno de diferentes épocas, em comícios eleitorais, conferências e próximo às massas. Essa passagem descreve visualmente sua trajetória política desde o início. As fotografias foram tiradas em fábricas, zonas rurais, edifícios públicos e luxuosos escritórios. Por meio de sucessivos *zooms in*, a câmera centra-se no rosto de Allende. Sua expressão é predominantemente séria e decidida, mostrando-o como um homem de ação acostumado tanto às esferas do poder como à proximidade com o povo. A sequência termina com fotos do líder da UP dirigindo-se a uma multidão, que são acompanhadas do hino da Central Única de Trabajadores (principal sindicato do país), cuja letra reivindicava de maneira explícita a luta de classes:

Yo te doy la vida entera  
te la doy, te la entrego compañera,  
si tu llevas la bandera,  
la bandera de la CUT.

[...]

Todos juntos codo a codo a batallar  
por trabajo, por la vida y por el pan,  
en la lucha cotidiana y sin cuartel



se concreta la unidad.

Generales y gerentes de burdel

que trafican con el hambre popular,

los bandidos de la multinacional

con el pueblo se han de ver.

[...]

Enquanto a voz *over* de Debray explica que Allende chegou à presidência graças ao respeito às regras da burguesia, o hino da CUT e a montagem de imagens fixas lançam uma mensagem oposta: Allende havia chegado ao poder devido o apoio do proletariado, e seu projeto se baseava em uma tradição inscrita na luta de classes. Nesse sentido, percebe-se no decorrer do documentário uma tentativa tanto do presidente como de Littin de mostrar a UP como o resultado de um processo político de longa data, do qual fizeram parte as lutas operárias do início do século XX e do governo de Pedro Aguirre Cerda — a primeira Frente Popular do Chile (1938-1941) —, de quem Allende foi ministro. Assim como o líder da Unidade Popular, o governo de Aguirre Cerda é avaliado como uma experiência válida em seu momento histórico, e que ainda não havia sido superada pela Unidade Popular.

Além disso, Allende destaca seus vínculos pessoais com o comando da Revolução Cubana. Enquanto a câmera recorre as estantes de seu escritório, mostrando fotografias de Ernesto Guevara, Raúl e Fidel Castro, o presidente relata sua visita a Cuba, em janeiro de 1959. Ele narra seus primeiros encontros com esses três líderes e mostra a Debray um exemplar de *La guerra de guerrillas*, de Guevara, com a seguinte dedicatória: “A Salvador Allende, que por otros medios trata de obtener lo mismo”. Essas palavras, lidas em voz alta pelo presidente, sintetizam uma das mensagens que o filme promove: a via chilena e a cubana não são contraditórias, e sim duas estratégias distintas para o estabelecimento de um Estado socialista, adequadas a contextos históricos particulares. Significativamente, somente depois de Allende mostrar sua proximidade com essa outra revolução, são intercaladas as imagens que mostram Debray chegando de carro à residência do presidente e sendo recebido com

um afetuoso abraço. A viagem do estrangeiro que vai conhecer o mandatário revolucionário se transforma em uma metáfora da confluência de duas vias revolucionárias.

A construção do filme difere, nesse aspecto, do livro de Debray. Littin centrou-se na tese de que o objetivo da UP e da Revolução Cubana eram similares, e não incluiu as perguntas mais incômodas feitas a Allende — ou seja, aquelas em que Debray afirma que na América Latina o presidente chileno era citado como um exemplo para a esquerda que se opunha ao guevarismo e ao castrismo. Por outro lado, apesar do esforço de *Compañero presidente* em aparar as arestas, evidenciam-se as diferenças teóricas e a tensão estabelecida entre Allende e seu interlocutor.

Uma boa parte das perguntas de Debray questiona o caráter revolucionário da Unidade Popular: ele compara o socialismo de Allende com uma social-democracia, indaga se suas medidas não são só reformismo e duvida das diferenças reais com a experiência da Frente Popular chilena. Durante os intercâmbios mais tensos, Littin inclui no campo visual os fotógrafos, técnicos de som e assistentes que rodeiam os protagonistas. Com isso, revela o caráter “construído” da conversa, permitindo uma distância crítica maior diante dela.

Na sequência final de *Compañero presidente*, Allende e Debray caminham pelo quintal do palácio presidencial, em frente ao oceano. Já não estão confrontados, cada um em um extremo da mesa, mas passeiam na mesma direção. A ideia da confluência das distintas vias volta a ser evocada por Allende, que incorpora uma defesa da condição revolucionária da UP:

Cada pueblo tiene su propia realidad y frente a esa realidad hay que actuar, no hay recetas. Y el caso nuestro por ejemplo abre perspectivas, abre caminos; hemos llegado por los causes electorales. Aparentemente se nos puede decir que somos reformistas, pero hemos tomado medidas que implican que queremos hacer la revolución, es decir, transformar nuestra sociedad, vale decir, construir el socialismo. [...] Yo he dicho antes de nuestra victoria que la lucha revolucionaria puede ser el foco, el ejército armado, la guerra del pueblo, la

insurgencia y el cauce electoral, depende del contenido que se le dé. En algunos países no hay otra posibilidad que la lucha armada, donde no hay partido, donde no hay sindicato, donde hay dictadura, quién va a creer en la expectativa electoral.

Apesar de Debray atenuar seu ceticismo em suas últimas intervenções, ele não abandona sua função autodefinida de “avaliador” do processo político chileno. “Su respuesta me convence”, diz a Allende em um dado momento, evidenciando claramente esse papel. Esse posicionamento do francês tece, ao longo do filme, uma incômoda sensação de que o chefe de Estado teve de passar por um “teste revolucionário” ante a um agente externo particularmente crítico.

Esse incômodo fez-se presente no círculo mais próximo do mandatário. Sua filha Beatriz Allende, que participou da rodagem, manifestou em uma carta ao presidente do Icaic, Alfredo Guevara, sua insatisfação em relação a Debray:

[...] creo que Littin hizo un buen trabajo, pero a la película le encuentro algunas objeciones que, en fin, algún día las conversaremos. Creo que Régis aparece en forma exagerada en el papel aparente de ser juez para decidir si éste es o no un proceso revolucionario (GUEVARA, 2009, p. 233).

Em 1967, Debray havia escolhido para sua teoria sobre o foquismo revolucionário o título *¿Revolución en la revolución?*. Em 1971, o intelectual francês refaz essa pergunta à experiência chilena. Porém, o signo da interrogação deixa de ser um recurso retórico para condensar um real questionamento: a experiência chilena é verdadeiramente uma revolução na revolução? Trata-se, de fato, de um presidente “companheiro”?

Essas questões seguem presentes em *El diálogo de América*, de Álvaro Covacevich. Esse outro documentário retoma indagações do filme de Littin, especialmente o debate entre a opção pelas distintas vias ao socialismo e a relação entre um governo socialista

e as instituições burguesas anteriormente instauradas. Se em *Compañero presidente* Allende se deparava com um europeu “provocador” e teórico do caminho insurrecional, nessa nova produção, o presidente tem ao seu lado nada menos que Fidel Castro. No entanto, conforme o título anunciava, a ideia não era criar um confronto entre os dois revolucionários latino-americanos, e sim estabelecer um “diálogo” entre eles, procurando suas convergências.

Esse documentário foi rodado durante a visita de Fidel Castro ao Chile, em novembro de 1971. Aproveitando a estada do então primeiro-ministro cubano no país andino, Covacevich registrou uma entrevista realizada pelo jornalista Augusto Olivares com o líder cubano e com Allende, que aparecem lado a lado discutindo questões como a via de acesso ao socialismo, a relação de seus respectivos governos com o povo e as dificuldades encontradas por cada um desses processos políticos<sup>7</sup>. Além da semelhança entre alguns dos temas abordados, vale lembrar que *El diálogo de América*, assim como *Compañero presidente*, foi uma ação da *Chile films*<sup>8</sup>, o que lhe confere um caráter “oficial”, de acordo com os objetivos político-institucionais do governo da Unidade Popular.

A presença de Augusto Olivares como o mediador é outro fator que alinha o filme aos interesses estatais. Naquela época, o jornalista possuía o cargo de Diretor de Imprensa da Televisão Nacional do Chile e era o assessor pessoal do presidente chileno. Essa fidelidade iria se confirmar posteriormente com o suicídio de Olivares, em 11 de setembro de 1973, durante o ataque ao La Moneda, fato que lhe concedeu o mesmo destino trágico de seu amigo Allende. Porém, é necessário ressaltar que há um esforço no filme de Covacevich em atribuir um distanciamento ao entrevistador, o que se percebe por suas intervenções, que pouco interferem no debate, ao contrário da postura de Debray em *Compañero presidente*.

O enquadramento predominante em *El diálogo de América* reforça a caracterização de Olivares como um interventor distante. As tomadas da entrevista são realizadas por uma câmera que se localiza atrás dele, mostrando-o ligeiramente de perfil e em uma

---

7. Uma seleção de falas dessa entrevista foi publicada em livro pela editora Nuestra América, em 2003.

---

8. Além da Chile Films, participaram de *El diálogo de América* as produtoras Citelco e Sudamericana Films.

posição que o transforma na ponta de um triângulo constituído em volta de uma mesa. Nas duas outras pontas estão os entrevistados, Allende e Castro. Pode-se dizer que o ponto de vista da maior parte das tomadas é semelhante ao do jornalista, e também ao do público. Normalmente, a mesma pergunta é repetida para os dois líderes, o que destaca ainda mais essa busca por um equilíbrio. O realizador opta também por inserir pouco texto em voz *over* para o entrevistador, ao contrário do que ocorria com Debray. Assim, ele está longe de ser um protagonista.

Além dos planos da entrevista, Covacevich intercala as tomadas dos entrevistados entre imagens de arquivo, inseridas como uma confirmação das falas de Allende e de Castro. Predomina, no caso chileno, material de arquivo referente à história da esquerda desse país, enquanto no caso cubano a maior parte dos trechos selecionados mostra a vitória de 1959 e as posteriores batalhas da Revolução Cubana contra o imperialismo (ataque à playa Girón e Crise dos Mísseis).

Desde seu início, o documentário é marcado pela tentativa de unir o processo cubano e o chileno como partes de uma mesma luta rumo ao socialismo. O filme se esforça também para reiterar um caráter popular dessa luta, enfatizando a existência de uma base de apoio à Revolução Cubana e à chamada “experiência chilena”. Em seu início, são mostrados planos próximos de mineiros, operários, camponeses, estudantes, jovens e velhos. Em seguida, passa-se em um *zoom out* para uma panorâmica *plongé*, que permite visualizar esses homens e mulheres como parte de uma única massa — o povo. O título é levado à tela sobreposto a uma sequência em *travelling* de Santiago vista de um helicóptero. Um corte interrompe essa sequência com a imagem de um avião cruzando o céu (uma alusão ao veículo que trazia Castro). O prólogo segue com uma tomada na qual os populares correm na direção do que se revela ser a comitiva de carros que leva Castro e Allende após a chegada do primeiro-ministro ao Chile. Essa descrição exemplifica que há o desejo em mostrar um amplo apoio da população ao visitante, bem como ao presidente chileno que o recebe. O clima de festa popular é corroborado pela trilha sonora folclórica de *Los amerindios*, integrantes da *Nueva Canción Chilena*.

A continuação das sequências desse prólogo, porém, é sintomática do lugar de onde o documentário fala. O realizador insere *travellings* gravados a partir dos carros da comitiva, passando a mostrar o povo desde esse ponto de vista. Apesar do esforço em intercalar inicialmente esse olhar “oficial” entre o da população, o filme o faz apenas para legitimar a fala dos governantes, que darão o tom predominante da produção. A passagem dessas tomadas externas para o ambiente onde é registrada a entrevista — o jardim da casa de Salvador Allende, que já havia servido de locação para *Compañero presidente* — ocorre com um plano em que Castro e Allende caminham lado a lado, que é acompanhado de uma das poucas falas em *off* de Olivares, ressaltando a vontade mundial em ver o encontro desses dois homens<sup>9</sup>.

9. O filme busca uma legitimação da experiência chilena nas esquerdas internacionais ao aproximar Allende de Fidel Castro, tendo em vista o impacto da Revolução Cubana nos meios artístico e intelectual latino-americanos e europeus (sobre esse tema, ver GILMAN, 2012). O documentário estreou em Paris em 1972, sendo apresentado por Pablo Neruda e Marcel Marceau. Também circulou em festivais no exterior, ganhando um prêmio em Yoshiart, na União Soviética.

Como já foi destacado, ocorre uma configuração triangular da mesa usada na entrevista, “apagando” Olivares e colocando em evidência os dois líderes. É interessante notar que a escolha por esse enquadramento favorece que Castro e Allende estejam quase sempre em campo, tendo suas reações às respostas do companheiro evidenciadas. Essa opção remete à interação com o entrevistador e também entre os próprios entrevistados. O presidente chileno dirige-se diversas vezes diretamente ao seu convidado, inclusive propondo-lhe perguntas. O contrário, no entanto, acontece com menos frequência: Castro prefere interagir com Olivares, fixando nele seu olhar — vale lembrar que o ponto de vista do jornalista está próximo àquele da câmera.

Durante a entrevista, esse esforço em apresentar as confluências entre a Revolução Cubana e a experiência chilena torna-se árduo diante da emergência de contradições explícitas entre as duas vias ao socialismo. Em detrimento das tentativas de Olivares em aproximá-las, por meio de perguntas de conteúdo semelhante dirigidas simetricamente aos dois líderes, há uma evidente tensão que não pode ser apaziguada. Se é verdade que ambos enfatizam a motivação comum entre os “povos” chileno e cubano em buscar esse regime político, constituindo um discurso revolucionário latino-americanista, é verdade também que cada um valoriza suas particularidades, muitas vezes “forçando” seu companheiro a refazer os rumos de sua fala.

Esse mecanismo de provocar o líder ao seu lado é levado a cabo de modo mais contundente por Fidel Castro<sup>10</sup>. Allende elabora um discurso sobre a adequação da via chilena à tradição de seu país, assim como aos caminhos empreendidos em outras épocas pela esquerda chilena. É sintomático que as imagens de arquivo inseridas em meio às suas falas se remetam aos momentos citados pelo presidente, como a fundação dos partidos de esquerda (Allende destaca uma filiação a Luis Emilio Recabarren, fundador do comunismo chileno) e a Frente Popular. Elas são fragmentos de uma história prévia, que justificaria as opções da Unidade Popular. Castro, no entanto, questiona a possibilidade de sustentação de um governo socialista sem o uso das armas, enfatizando a todo tempo que foi o seu poderio bélico e a disposição do povo cubano para o confronto que garantiram o prolongamento de seu regime, apesar das ofensivas estadunidenses. Um exemplo desse enfrentamento velado entre os entrevistados pode ser visto no seguinte diálogo, a respeito do imperialismo:

---

10. Em alguns momentos, Allende parece reagir ao protagonismo de Fidel Castro. Em uma passagem do documentário, por exemplo, ele enfatiza a impessoalidade da via chilena, defendendo que, no caso do Chile, a figura do líder não era importante. Em outro momento, ele destaca que parte da oposição enfrentada pela UP seria fruto da liberdade de imprensa preservada pelo seu governo. Assim, ele também provoca Castro, fazendo comparações que tocam nos pontos mais criticados da Revolução Cubana.

Castro: [...] En determinados puntos nosotros podemos lograr una correlación de fuerzas, por lo menos en tierra, por lo menos similar a la de un grupo de las mejores divisiones de infantería de Estados Unidos. Eso es una cosa clara y ellos lo saben. Pero saben que tenemos además la solidaridad del campo socialista y las consecuencias que podría tener una guerra de ese tipo de exterminio, un genocidio contra Cuba. Son los factores que explican la solidez, la fortaleza, la seguridad de nuestro pueblo en la revolución.

Allende: En nuestra época ya no hay genocidio, eso el mundo lo rechaza. La conciencia de los pueblos se levantara contra cualquier amenaza de ese tipo.

Castro: Nosotros podremos levantar 600 mil hombres sobre las armas en cuestión de horas.

O exemplo desse diálogo deixa clara a tensão que percorre o filme. Allende enfatiza a “consciência dos povos”, a tradição chilena, o apoio das massas, entre outros fatores que sustentariam seu governo. Já Castro o leva a encarar a necessidade das armas como modo

de sustentação do Estado socialista. A inserção de imagens de arquivo na montagem, intercaladas em suas falas, corrobora esse discurso: enquanto aquelas relativas à UP remetiam a um vínculo com o passado chileno, aquelas cedidas pelo Icaic a Covacevich se limitam ao momento posterior a 1959.

Diante disso, é possível concluir que *El diálogo de América* traz implícitas duas tensões resultantes de divergências entre a via insurrecional cubana e a via democrática chilena. A primeira dela diz respeito ao modo de chegar ao socialismo e de sustentá-lo no poder. Castro pressiona Allende por um reconhecimento da necessidade de recorrer às armas. A segunda tensão é decorrente dessa primeira: enquanto o presidente chileno busca uma legitimação apoiada na tradição, o primeiro-ministro cubano enfatiza o caráter de ruptura de sua revolução. Novamente essa diferença se traduz em uma pressão por parte de Castro, que ressalta a todo tempo a necessidade de criar instituições novas e verdadeiramente socialistas, destituindo as estruturas burguesas anteriores<sup>11</sup>.

---

11. A fala de Fidel Castro valoriza a ideia de um “homem novo”, retomada por Ernesto Guevara.

Essa ideologia fazia parte de uma estratégia de incentivo ao engajamento dos trabalhadores na produção, associando-a a ganhos coletivos do processo revolucionário.

A necessidade de renovação das instituições aparece na discussão sobre as ameaças “fascistas” (nas palavras de Castro) ao governo chileno. Ele alerta sobre a resistência empreendida pelas oligarquias locais e sua provável recorrência a métodos violentos. Em Cuba, não haveria esse problema, já que a burguesia teria deixado o país após a revolução. Surge na conversa o tema sobre a reação da oposição à UP frente à visita do primeiro-ministro cubano.

Essa passagem do filme expõe contradições relativas ao próprio evento histórico que documenta. Alberto Aggio (2003) destaca que durante essa estada se radicalizou um processo contrarrevolucionário oposto à UP, mas também se ampliou uma divisão interna na própria esquerda chilena. Nesse segundo ponto, dividiam-se cada vez mais aqueles que apoiavam até o fim a crença nos caminhos legalistas e institucionais (posição predominante no Partido Comunista e em Allende) e aqueles que passavam a defender a resistência armada como forma de sustentação do governo (posição do Partido Socialista e do MIR - *Movimiento de Izquierda Revolucionaria*). Castro teria surpreendido ao permanecer



no Chile um tempo maior do que o previsto (24 dias), passando de visitante ilustre a indesejado:

Sua visita pode, de fato, ser considerada como um ponto de inflexão no desenvolvimento dos acontecimentos que iriam marcar e definir a sorte da experiência chilena. É claro que não corresponde a uma análise correta atribuir à visita em si a ruptura do equilíbrio que anteriormente havia caracterizado a vida institucional chilena. Contudo, há que se reconhecer que a série de intervenções feitas por Fidel ao longo da viagem acabou por produzir ou acentuar um ambiente de confrontação entre esquerda e direita que impediria ou impossibilitaria, a partir daquele momento, qualquer convivência democrática. Uma outra consequência direta da visita — de consequências gravíssimas — foi a explicitação das diferenças no seio da Unidade Popular (AGGIO, 2003, p. 154).

Ao final do documentário, Covacevich volta a dar ênfase ao “diálogo” previsto no título. O discurso de uma revolução latino-americana em curso tenta apaziguar as contradições que emergiram durante a entrevista. Castro e Allende falam a favor da unidade dos povos e da resistência contra o imperialismo. Ambos destacam o papel de vanguarda que Chile e Cuba desempenhariam no combate à pobreza e ao analfabetismo no continente. A sequência final é exemplar dessa tentativa de união proposta pelo realizador. Cada líder faz um discurso de fechamento, que acompanha em *off* imagens emblemáticas da América Latina, como o corpo de Guevara morto e o Aconcágua. Allende traz cifras que denunciam a exploração dos povos latino-americanos, justificando seu desejo pela libertação ante as oligarquias locais e o imperialismo. Ele enfatiza que esse enfrentamento estaria “além de nossas fronteiras”. Já as palavras de Castro entram acompanhadas de cenas sobrepostas de sua visita ao país andino. Ele prega uma revolução que ainda está por nascer, que teria uma dimensão continental. O “parto”, porém, poderia dar-se de distintas maneiras — “institucional, em um hospital, ou em uma casa”. O tom conciliador e unitário é corroborado pela canção *Ya empieza* (Patricio Castillo, Julio Numhauser e Mario Salazar) sobre uma “América dormida” que começa a despertar.

Apesar desse fim épico, a fala de Castro que aparece em *off* não foi retirada da conversa com Olivares, mas de um discurso público feito em sua visita ao Chile. Isso mostra que, para chegar a esse final conciliador, foi necessário buscar uma fala exterior à entrevista, dirigida originalmente a populares, e não ao presidente chileno. Esse fato é exemplar de como, embora haja a procura pela criação de um “diálogo”, o documentário é uma evidência das tensões entre distintos modelos que se configuravam como referências para as esquerdas internacionais.

Apesar do caráter oficial de *Compañero presidente* e de *El diálogo de América*, nos dois filmes subjaz uma tensão ideológica entre a via armada e a via eleitoral que se mostraria prejudicial aos interesses de Allende e de seu governo. São notórios os esforços de Littin e Covacevich para criar um discurso audiovisual que sustente a tese do mandatário chileno de que existem distintas opções válidas para alcançar um Estado revolucionário. No entanto, esses esforços não conseguem neutralizar as críticas proferidas por Debray nem as diferenças entre Allende e Castro.

Nos documentários, a estratégia de partir das estruturas do Estado burguês para fazer a revolução se choca com outra, mais ortodoxa, que defende a destruição desse Estado como passo prévio à revolução. É notória a maneira como Allende reivindica, frente aos seus interlocutores, a ideia de que a UP finca suas raízes em processos históricos anteriores, enquanto Castro, em *El diálogo de América*, ressalta a Revolução Cubana como um “fato novo”.

Allende estava havia poucos meses no poder quando foi realizado *Compañero presidente*, o que fez que suas respostas tivessem um valor programático — ele indica o que fará e como o fará, e não tanto o que já havia sido feito. Ao contrário, o contexto em que se registrou o diálogo com Castro foi radicalmente diferente. O mandatário chileno já estava havia um ano no cargo, e os conflitos tanto com a oposição quanto no interior da coalizão estavam em plena ebulição. Isso concedeu às discussões do segundo filme um caráter menos teórico. Tanto Allende como Castro se encontravam em condições de avaliar a situação de seus governos. A comparação entre as duas vias se torna, por isso, mais explícita e factual.

As dúvidas a respeito do caráter “autenticamente” revolucionário da UP, manifestadas por Debray em *Compañero presidente*, não aparecem de forma tão evidente em *El diálogo de América*. No entanto, destacam-se a precariedade dessa opção e sua dificuldade para perpetuar-se no tempo. A recusa de Allende em utilizar a via armada no Chile e sua impossibilidade de mudar a Constituição trazem como consequência a instabilidade de seu governo, como comparativamente é exposto por Castro ao ressaltar o poderio bélico do regime cubano ante a qualquer agressão.

Em *Compañero presidente*, a figura central é Allende, apesar do papel de “avaliador crítico” de Debray. No documentário de Covacevich, ao contrário, o protagonismo é dividido com Castro, o que confere a essa produção uma dimensão latino-americanista, conforme revela o título. Esse protagonismo contribui para explicitar as diferenças entre as vias chilena e cubana.

As perguntas de Debray a Allende revelavam uma preferência implícita pela via armada. Na boca de Castro, essa preferência é mais evidente. Dessa forma, longe de conseguir que as duas vias dialoguem e confluem — tese buscada por ambos os filmes —, o resultado dos documentários resulta no contrário: uma tensão evidenciada entre essas distintas estratégias políticas. Essa tensão se manifesta no interior da Unidade Popular, tornando-se cada vez mais aguda.

## Referências

- AGGIO, A. “Uma insólita visita: Fidel Castro no Chile de Allende”. *História*, Franca, v. 22, n. 2, 2003. Disponível em: <[http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0101-90742003000200009&script=sci\\_arttext](http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0101-90742003000200009&script=sci_arttext)>. Acesso em: 7 ago. 2013.
- CASTRO, F.; ALLENDE, S. *El diálogo de América*. Buenos Aires: Nuestra América, 2003.
- DEBRAY, R. *Entretiens avec Allende sur la situation au Chili*. Paris: Maspero, 1971.
- GILMAN, C. *Entre la pluma y el fusil: debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 2012.
- GUEVARA, Al. *¿Y si fuera una huella?*. Havana: Nuevo Cine Latinoamericano, 2009.
- MOULIAN, T. “La vía chilena al socialismo: Itinerario de la crisis de los discursos estratégicos de la Unidad Poular”. In: PINTO VALLEJOS, J. (Ed.). *Cuando hicimos historia: la experiencia de la Unidad Popular*. Santiago: LOM, 2005.
- PUNTO final: Allende habla con Debray, Santiago, ano 5, n. 126, 16 mar. 1971.



## ***O filme *O nome da rosa*: entre flores secretas e risos em chamas***

//////////////////// *Arilson Oliveira*<sup>1</sup>

1. Doutor em história social pela Universidade de São Paulo, pós-doutorando em religião e sociedade pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, professor adjunto do Departamento de Ciências Sociais da Universidade Federal de Campina Grande, indólogo e autor de *Max Weber e a Índia*. E-mail: arilsonpaganus@yahoo.com.br

**Resumo**

O título da obra e do filme advém da frase com a qual eles se encerram: “a rosa antiga permanece no nome, nada temos além do nome”. Ela, a rosa em si, para inúmeras culturas antigas, sempre representou o segredo feminino, o silêncio, o não rir, o não se pronunciar sobre algo, senão apenas contemplar, sentir, viver e renascer. Para os monges cristãos de uma Europa devastada mentalmente pela perseguição antipagã, a rosa era a sublime tentação que poderia transsubstanciar-se no místico emblema do aspecto feminino da divindade.

**Palavras-chave**

*Nome da rosa, riso, segredo, heresia.*

**Abstract**

The title of the book and movie comes from the sentence with which both end: “the ancient rose remains in the name, nothing beyond the name have we got”. The rose itself has, for innumerable ancient cultures, always represented the female secret, silence, non-laughter, the non-utterance about anything, but, otherwise, contemplation, feeling, living and being reborn. For the Christian monks in a mind-devastated Europe by the anti-pagan persecution, the rose was the sublime temptation that could transubstantiate itself in a mystical emblem of the feminine aspect of the divine.

**Keywords**

*Name of the rose, laughter, secret, heresy.*

### Primeiras nuances

Com o riso quase em chamas, em grandes chamas, mas não mais as temendo, apesar de sua presença invisível que nos ronda a cada esquina com seus discursos fundamentalistas, desencantados e aparentemente – senão, realmente – sem apriorismos de espírito, mas apenas de crença, assim iniciamos nossa senda em torno do fascinante conglomerado visual presente no filme de Jean-Jacques Annaud, *O nome da rosa* (1986). Homônimo transcodificado do não menos célebre livro (1980) de metaficção historiográfica<sup>2</sup> do crítico literário italiano Umberto Eco.

---

2. “Metaficção historiográfica”, terminologia de Linda Hutcheon, ao caracterizar o romance de Eco como autorreflexivo e que se apropria de acontecimentos e personagens históricos (HUTCHEON, 1991, p. 21).

*A priori*, nos elucida Wellington Fiorucio (2009, p. 129) que:

O roteiro da película transformou as quase 600 páginas do romance em menos de 170 pelas mãos dos hábeis Adrew Birkin, Gerard Brach, Howard Franklin e Alain Godard. Um “enxugamento” necessário para a transposição à tela. O diretor francês abriu mão, por exemplo, dos diálogos em latim e muitas das discussões teológicas que fazem do livro um compêndio religioso, cuja assessoria histórica estava a cargo de uma equipe capitaneada por ninguém menos que o [historiador] medievalista Jacques Le Goff.

De imediato, sob a tentação intelectual de confrontar os dados medievalistas circunscritos e reconstruídos com a obra ou o filme em si, nota-se que a figura do narrador é desempenhada em primeira pessoa pelo jovem Adso de Melk (Christian Slater), tutorado,

---

3. Ver a obra *The hound of the Baskervilles* – em português, *O cão dos Baskervilles* – (1902), de Arthur Conan Doyle, o qual utiliza como protagonistas Sherlock Holmes e Dr. Watson.

---

4. Como ele mesmo admitiu: “quando penso no que eu perdi, eu pergunto: ‘quem se conhece melhor do que o cego?’ – pois cada pensamento se torna uma ferramenta” (BORGES, 1994).

---

5. Criador do conceito de hecicidade (*haecceitas*), a qual valoriza a experiência, e distancia a preocupação exclusivista da filosofia com as essências universais e transcendentais.

escrevem e discípulo do racionalista, humanista e franciscano William de Baskerville (Sean Connery), e que Melk conta aos oitenta anos aquilo que viu com dezoito. Além disso, verifica-se uma alusão ao famoso detetive londrino, Sherlock Holmes, que morava na rua Baskerville,<sup>3</sup> daí o personagem principal chamar-se William de Baskerville, bem como a Watson (no filme, Adso), seu fiel escudeiro.

Além de tais ensejos, Eco faz homenagem ao literato surrealista argentino – que possuía uma cegueira progressiva<sup>4</sup> – Jorge Luis Borges, cuja obra abrange o “caos que governa o mundo e o caráter de irrealidade em toda a literatura” (JOZEF, 1974, p. 43), simbolizado no personagem do venerando Jorge de Burgos, cenobita cego que protege a misteriosa biblioteca labiríntica do monastério, palco central da narrativa.

A influência de Jorge em Eco fica evidente não apenas em suas adaptações e preferências contextuais, tal como sua ênfase na ficção labiríntica, mas ao afirmar que “os livros falam sempre de outros livros e toda história conta uma história já contada” (ECO, 1985, p. 20) – como confirma Fiorucio (2009, p. 130), Eco não poderia ter sido mais borgeano nesta afirmação.

O personagem William também nos remete, através de Eco, a William de Ockham (1290-1349), filósofo que defende a intuição, a exemplo do personagem, como ponto de partida para o conhecimento do universo. Nesse sentido, e na esteira de Duns Scot (1265-1308),<sup>5</sup> Ockham entendia que a Filosofia só deveria tratar de temas sobre os quais ela pudesse obter um conhecimento real.

Sinteticamente, pode-se compreender seu pensamento – e aqui ligado inteiramente ao personagem William de Eco – ao inferir, diz Ockham, que existindo diversas teorias e não havendo evidências que comprovem se é mais verdadeira alguma em relação a outras, vale a mais simples, ou se existirem dois caminhos que levem ao mesmo resultado, usa-se o mais curto; aquele que possa ser provado sensorialmente. Em outras palavras, não se deve aplicar a um fenômeno nenhuma causa que não seja logicamente dedutível da experiência sensorial, bem ao estilo do William racionalista de O



*nome da rosa*, em especial na sua fala ao seu aprendiz Adso: “a única prova que vejo do demônio é o desejo de todos em vê-lo atuar”.

Tudo isso representa o que Gordon Leff (1975) denominará “as metamorfoses dos discursos escolásticos”, ou seja, um princípio pelo qual se eliminam ou revisam-se muitos dos métodos e epistemes com os quais pensadores escolásticos explicavam a realidade. A lógica, assim sendo, é uma ciência derivante de um conjunto de hábitos mentais, possuindo uma unidade de agregação composita. Com isso, nos elucida Alessandro Ghisalberti (1997, p. 55): “é nesse sentido que se fala de ciência com referência à metafísica, à filosofia da natureza, à teologia ou à lógica, pelo fato de cada uma delas resultar de numerosas proposições dispostas em uma certa ordem”. Em outras palavras, para Ockham, assim como para o personagem William, por ciência entende-se o conhecimento certo de uma verdade.

Todas essas nuances funilam-se em poucos risos e temidas rosas, ou seja, moldam pelos bastidores o enredo da trama de *O nome da rosa*. Esta, que inteligentemente olha o martelo dos rebanhos incendiados temerem as flores e calarem os risos, em uma tentativa de manter o desencanto que a eles pela herança mosaica pertencem. Eis nossa singela inquietude por deveras e poucas palavras que em alocações e discursos seguem.

### Desabrochando o segredo da “rosa”

O título da obra e do filme advém da frase com a qual se encerra a obra: “*Stat rosa pristina nomine, nomina nuda tenemus*”, ou seja, “a rosa antiga permanece no nome, nada temos além do nome”.<sup>6</sup>

Ela, a rosa em si, ou demais flores, para inúmeras culturas antigas, sempre representaram o segredo feminino, o silêncio, o não rir, o não se pronunciar sobre, apenas contemplar, sentir, viver e renascer. Para os monges cristãos de uma Europa devastada mentalmente pela perseguição antipagã – inquisição e fundamentalismo em série e ascendente –, a rosa ou a flor era a sublime tentação que poderia – como tudo, bastando apenas inserções míticas e nomenclaturas cristãs envoltas – transubstanciar-se no místico emblema do aspecto

---

6. Uma variação de um verso do longo poema hexâmetro (3.000 linhas em latim) *De Contemptu Mundi* [Sobre o desdém do mundo], escrito em 1140 por Bernardo Morlaix ou Bernardo de Cluny (1100-1156), monge beneditino afamado por Eco a partir de sua obra. O verso original de Bernardo difere ligeiramente do citado por Eco, já que a versão original é “*stat Roma pristina nomine, nomina nuda tenemus*” (*De Contemptu Mundi*, lib. I, v. 952), fazendo alusão à Roma antiga que, agora, existe só no nome. De acordo com a historiadora do Departamento de Estudos Clássicos e Orientais do Hunter College, Adele Haft, Bernardo era um asceta radical, incentivou a realização da II Cruzada e foi canonizado pelo papa Alexandre III em 1174 (HAFT et al., 1999, p. 52). Para mais detalhes sobre a frase do poema, ver CAPOZZI, 1997, p. 66.

feminino da divindade; como bem difundido pelo paganismo europeu e oriental.

Todavia, no filme, fica evidente essa transubstanciação nas três classificações dada à mulher: santa, prostituta ou bruxa. Nada mais típico para uma religião que desqualifica a sexualidade, tendo a mulher como a “porta do Diabo”, como bem asseverou Tertuliano (155-222), um dos primeiros e mais importantes *doutores* da Igreja (DELIMAUX, 1978, p. 311).

Nessa perspectiva, ninguém menos que um dos quatro grandes santos da Igreja Ortodoxa e um dos maiores *doutores* da Igreja Católica, João Crisóstomo (349-407), afirmou: “[...] o que mais é uma mulher além de uma inimiga da amizade, uma inescapável punição, um mal necessário, uma tentação natural, uma calamidade desejada, um perigo doméstico, um mal da natureza, pintado com cores suaves” (PITANGUY, 1985, p. 31). Este era um dos *slogans* do manual de caça às bruxas, no período medieval europeu, *Malleus Maleficarum*, dos famosos inquisidores Kramer e Sprenger.

A mulher (como a camponesa acusada de ser bruxa no filme) era indubitavelmente o depositário da “*diabolização* na Idade Média ocidental, [especialmente] da carne e do corpo, entendidos como um lugar da devassidão, como um centro de produção do pecado” (LE GOFF, 1992, p. 153). A luxúria, termo que abarca todos os pecados ligados à carne, considerada pelos *doutos* cristãos medievais como um dos pecados capitais, era tida como a fonte de todos os males. Tal ideia é endossada pelo *Malleus Maleficarum*, o qual, na busca das fontes da bruxaria, propõe “examinar os desejos carnis do próprio corpo, de onde provém o mal desarrazoado da vida humana” (KRAMER; SPRENGER, 1991, p. 119). Em outros termos, a rosa ora era a encarnação do mal em forma sexual, ora era o segredo que devia ser arquivado ou compartilhado entre poucos, senão nas chamas ser lançado (como pode ser visto no final do filme).

Por outro lado, nos cultos e por meio dos símbolos orientais e europeus pagãos, a rosa era venerada e associada aos Deuses e Deusas. No antigo idioma persa, por exemplo, a palavra *rosanan* estava ligada à rosa, significando “Os da Luz”. Vemos, em um

primeiro plano, que ela encerra mensagens de luz. Daí que os (antigos) poetas, estes como mensageiros dos Deuses, tais como Virgílio, Cecília Meireles e Fernando Pessoa, dentre inúmeros outros, tenham propagado a natureza da rosa como divina.

Também a encontramos nos cultos ao deus (persa, indiano e romano) Mitra. Já o deus do sol Helios foi amado pela Ninfa de Rodes que tinha uma rosa em uma das faces. Rodes, Ilha e Ninfa surgem etimologicamente do grego *rhodón*, que significa rosa.

De acordo com a mitologia grega, Afrodite, ao nascer das espumas do mar, tal espuma tomou forma de uma rosa branca, transformando, assim, a rosa branca em símbolo de pureza. Além disso, para os romanos, as rosas eram uma criação de Flora (Deusa da primavera e das flores). Quando uma das ninfas da Deusa morreu, por exemplo, Flora a transformou em uma flor. Ademais, Afrodite também dera uma rosa ao seu filho Eros, o deus do amor, transformando-a em símbolo de amor e desejo. Eros doou uma rosa a Harpócrates,<sup>7</sup> o deus do silêncio, para induzir a não falar sobre as indiscrições amorosas de sua mãe. Destarte, a rosa se tornou também um símbolo do silêncio e do segredo, como bem presente no filme.

---

7. Deus adaptado pelos gregos da representação infantil do deus Hórus do Egito.

Os romanos também sabiam que, ao decorar seus túmulos com rosas, apaziguariam os Manes (espíritos dos mortos), fato que levou os mais abastados a incluírem em seus testamentos que jardins inteiros de rosas fossem mantidos para fornecerem flores para suas sepulturas. A partir de então, na Roma antiga, assim como na Europa em geral, as rosas passaram a ser colocadas sobre os mortos, tendo a cerimônia do mês de maio chamada pelos antigos romanos de *Rosália*.

A rosa é, igualmente, consagrada à Deusa egípcia Ísis, que é retratada com uma coroa de rosas. Por tal motivo, a corola da rosa, fechada, fez com que a flor significasse em muitas culturas o símbolo do segredo.

Por outro lado, na simbologia indiana, as Deusas Lakshmi e Radharani (deusas do amor), nasceram de um lótus. A simbologia da flor de lótus (*Nelumbo nucifera*), sendo uma planta da família

das ninfeáceas (mesma família da vitória-régia) nativa de todo o sudeste asiático, também abrange a *flor de ouro* da mística chinesa (presente em inúmeros filmes), sendo um símbolo taoísta que alude à vitória espiritual através de seu poder ontológico.

Contemplada com respeito e veneração por todos os povos orientais, a flor de lótus também está frequentemente associada ao Buddha histórico, por representar a pureza que emerge imaculada de águas lodosas. Em tal contexto, o lótus é o símbolo da expansão espiritual, do sagrado, do puro, da iluminação em si.<sup>8</sup> Os textos budistas nos relatam que o príncipe Siddhartha, que mais tarde se tornaria o Buddha (o *iluminado*), ao tocar o solo e dar seus primeiros sete passos, sete flores de lótus cresceram. De tal modo, cada passo de Buddha seria simbolicamente um ato de expansão espiritual. Ao passo que os ícones que representam Buddha em meditação são, em sua maioria, representados sentados e sobre flores de lótus.

Apesar disso, muitas variedades de rosas foram perdidas durante a queda do império romano e a conquista árabe na Europa. Entretanto, após a conquista da Pérsia, no séc. VII, os árabes desenvolveram o gosto pelas rosas e, à medida que seu império se estendia da Índia à Espanha, muitas variedades de rosas foram novamente introduzidas na Europa. O que tornou essa flor, na Idade Média europeia, muito cultivada nos mosteiros cristãos. Era regra que pelo menos um monge fosse especialista em botânica e estivesse familiarizado com as virtudes medicinais da rosa e das flores em geral. Tal fato também pode ser verificado no filme com o monge herbolário Severinus (Elya Baskin).

Um costume medieval, inclusive entre os clérigos, era de colocar uma rosa no teto da sala de reuniões indicando que onde houvesse uma rosa no teto, os assuntos deveriam ser mantidos em segredo; surgindo a rosa como representante do secretismo cristão, em especial o seu interior escondido, onde está a sua essência e o néctar. Em relação a *O nome da rosa* podemos conjecturar que a rosa oculta no mosteiro escondia um néctar vital: o conhecimento pagão.

Logo surgiu o costume de pintar rosas no teto das salas e assim levou à decoração de muitas casas de arquitetura clássica. E não por outro motivo, as rosáceas das catedrais góticas foram dedicadas a

---

8. O significado original deste simbolismo pode ser visto por meio da seguinte relação: tal como a flor do lótus cresce da escuridão do lodo para a superfície da água, abrindo suas flores exclusivamente após ter-se erguido além da superfície, ficando imaculada de ambos, terra e água, que a nutriram – do mesmo modo a mente, nascida no corpo humano, expande suas verdadeiras qualidades (pétalas) após ter-se erguido dos fluidos turvos da paixão e da ignorância, e transforma o poder tenebroso da profundidade no puro néctar radiante da consciência, agora iluminada (*bhidhicitta*), a incomparável joia (*mani*) na flor de lótus (*padma*). Assim, o arahant (sábio iluminado) cresce além deste mundo e o ultrapassa. Pois, apesar de suas raízes estarem na profundidade sombria deste mundo, sua cabeça está erguida na totalidade da luz. Ele é a síntese viva do mais profundo e do mais elevado, da escuridão e da luz, do material e do imaterial, das limitações da individualidade e da universalidade ilimitada, do formado e do sem forma, do *Samsara* (ciclo de nascimentos e mortes) e do nirvana (estado transcendente).

Maria como emblema do feminino em oposição à cruz. Os rosários originais eram feitos com pétalas de rosa, e a palavra *rosário* deriva do latim *rosarium*, que significa roseiral.

A rosa era o gracioso emblema de mulher, a imagem da discrição e, portanto, o símbolo do silêncio; enquanto a cruz significava a virilidade do sol, pois era a junção que forma a eclíptica com o equador, com os pontos astronômicos nos símbolos Peixes e Áries e outro no centro da Virgem. Dessa união resultaria a regeneração universal, ponto mais alto das doutrinas secretas medievalistas europeias e de partida para a imortalidade. Nesse aspecto, a rosa também significa renascimento, como assim a vê a ordem Rosacruz e os alquimistas.

### O riso em chamas

Além do segredo da rosa, o filme trabalha um dos aspectos que, segundo Paulo Góes, representa uma velha discussão histórica e filosófica: o riso e suas virtudes, reportando-se, no filme, ao segundo livro da *Poética* de Aristóteles, considerado perdido (GÓES, 2009, p. 213).

Para adentrarmos o tema, inicialmente podemos observar que no tratado *A doutrina cristã*, Agostinho estabelece que “os cristãos podem e devem tomar da filosofia grega pagã tudo aquilo que for importante e útil para o desenvolvimento da doutrina cristã, desde que, ao mesmo tempo, o que for tomado seja compatível com a fé” (MARCONDES, 1998, p. 21). Em *Confissões*, Agostinho também adverte sobre o perigo de um riso efêmero, apesar de permitir o mesmo quando este apenas tender a despertar o interesse dos neófitos (AUGUSTIN, 1949, p. 54). Sob a justificativa de um douto da Igreja, portanto, o riso, além de considerado ontologicamente pagão, passou a ser incompatível com os dogmas institucionalizados.

Isso demonstra minimamente que as convenções inerentes ao riso ganharam diferentes conotações no tempo e no espaço, ou seja, tornou-se um fenômeno universal e variado, de acordo com a cultura e ocupando um lugar sempre determinante na economia dos gestos e dos atos sociais, como bem nos elucida o dramaturgo e sociólogo francês Jean Duvignaud (1985, p. 20).

Um dos mais renomados doutos da Igreja cristã e um dos primeiros cristãos a apropriar-se dos elementos da filosofia grega (em uma época que até então os cristãos permaneciam totalmente hostis aos intelectuais): o fundamentalista e perseguidor de pagãos e hereges Clemente de Alexandria (150-215 d.C.) afirmará em seu tratado *Paedagogus*<sup>9</sup> que os amantes do riso não podem ser incluídos na comunidade cristã, já que o riso comedido é atitude do sábio e o desmesurado é coisa de prostituta (DEMPF, 1958, p. 54). O riso para Clemente é fruto de palavras *baixas*, ou seja, procede do ventre ou da parte *baixa* do corpo.

Le Goff nos explanará que a *Regra de São Bento*, inspirada na *Regula Magistri*,<sup>10</sup> apresenta o riso como elemento que percorre o corpo a partir das partes *baixas*, passando pelo peito e pela boca, sendo o riso, portanto, uma “desonra da boca”, restando à boca a função de “ferrolho” para tal atitude ou ação pagã (2000, p. 75). Para Bento, em sua famosa *Regula Sancti Benedicti* não se deveria falar palavras vãs ou que só servissem para provocar riso ou mesmo dever-se-ia não gostar do riso excessivo ou ruidoso.

De tais preceitos beneditinos surgem as regras cenobitas ou do ascetismo monástico cristão, a exemplo e em adaptação ao ascetismo budista e em diálogo com a *Instituta Monachorum Sancti Basilii*, mais conhecida como *Regra de São Basílio*, redigida no ano 365. Será com Basílio que encontraremos os primeiros argumentos normativos e rigorosamente contrários ao riso. Complementará Góes (2009, p. 219) a respeito:

Isso viria a se firmar nos séculos seguintes, dentro do que se convencionou chamar *paradigma monástico*. A Regra, desenvolvida em forma de diálogo, aponta certas reflexões concernentes ao modo de conter o riso, pois ser dominado pelo riso imoderado é sinal não só de intemperança, como de intranquilidade, e tal atitude denota o relaxamento espiritual. Porém, o riso sereno, por mostrar a expansão da alma, não é por si mesmo inconveniente. O problema, portanto, dizia respeito ao grau de intensidade das emoções, ou seja, referia-se à demonstração de que o fiel pode ou não ser capaz de controlá-la.

9. Para os gregos helenísticos, pedagogo era um escravo ou servo que, conforme etimologia, tinha o dever de conduzir as crianças, acompanhando-as até a escola, protegendo-as dos perigos e ensinando-as a se comportarem. Estava sob sua jurisdição a conduta moral da criança, enquanto que, ao mestre, cabia a instrução.

10. Trata-se de um texto escrito por Bento de Núrsia (480-547) no fim da sua vida, composto a partir de 530. Hoje, admite-se que Bento de Núrsia utilizou uma regra anônima ligeiramente anterior, a *Regula Magistri* (ou *Regra do mestre*), cuja redação situa-se entre 500 e 530.

Ainda nos elucida Góes que, em oposição às poucas atitudes conciliatórias em relação ao riso no cristianismo, podemos citar posições bem mais extremadas, tendo como protagonista de tal extremismo o douto da Igreja João Crisóstomo. Ele tentou demonstrar que os fundamentos da repulsa em relação ao riso provinham diretamente da leitura dos textos evangélicos, afirmando que a via da purificação seria através do choro, uma vez que, para que se pudesse rir na vida eterna, era necessário chorar neste mundo (MACEDO, 1997, p. 104).

---

11. Não aceitamos a ideia de uma Idade Média europeia não obscura, como bem se propaga entre os doutos historiadores modernos – notadamente, cristãos ou moralmente inclinados a – pois nos parece mais um cômodo eruditismo cristão para encobrir os fatos da inquisição e do obscurantismo em torno das ideias combatidas e dos pensadores e místicos censurados e queimados; além de inúmeras culturas pagãs vítimas de um genocídio cultural sem precedentes. Aceitamos que não foi só obscurantismo (já que muitos místicos pagãos produziram grandes obras), mas que ele prevalece em boa parte da Europa nessa época, isso é um fato.

Para tal pensador cristão, assim sendo, era preciso varrer o riso do comportamento dos leigos e dos que integravam os diversos segmentos institucionais da Igreja. No entanto, como seria praticamente impossível à Igreja eliminar o riso, passou-se a admiti-lo sob certas condições e interdita-lo naquilo que pudesse afrontar os dogmas estabelecidos. Surgindo a dicotomia em torno dos risos *laetitia* (mundano) e *gaudum spirituale* (espiritual).

O riso, desta forma, transforma-se na dissolução da disciplina monástica ou em indisciplina passível de punição, não podendo os monges ou sacerdotes utilizar-se de conversas frívolas ou provocadoras do riso.

Em suma, a partir do século IV, os cristãos deixaram de rir ou foram proibidos a tal prática pagã e indisciplinar. Indisciplina que levaria à morte ou às chamas, como bem presente no filme.

O filme em torno da chama inquisitorial apresenta um drama dividido entre a fé institucionalizada e a heresia autônoma ou desprendida. Institucionalizada, devido ao cenário contextual (1327, na Itália) obscuro,<sup>11</sup> presente e atuante, do poder político, religioso e mental da Igreja em praticamente toda a Europa, assim como sob as malhas das heresias (ou *aqueles que escolheram*),<sup>12</sup> as quais sempre rondaram contrárias à fé politizada ou calcada em *verdades* inescrutáveis, independente da cultura inserida que as anuncia, quando a mesma engessa-se em dogmas trancafiados pelo tempo e rejeitados pela razão.

---

12. O termo *heresia* vem do grego *hairetikis*, que significa *aquele que escolhe*. No entanto, na Grécia antiga a heresia era apenas uma escolha daquilo que o indivíduo achava melhor para si, sem qualquer conotação religiosa. Na Idade Média europeia, porém, a Igreja expandiu esse conceito de tal forma que a heresia passou a abranger todas as opiniões contrárias aos seus dogmas.

O mais significativo indício de heresia no filme volta-se para os Dolcinites, do qual Salvatore fazia parte. Tais gloriosos hereges defendiam radicalmente a pobreza do Cristo e que todos os clérigos

deveriam ser pobres; por isso, matavam os ricos. No filme fica evidente o *mantra* característico dos Dolcinites: *penitenziagite*, aclamando ao autossacrifício da pobreza e da renúncia.

Mas tais heresias atenuadas não são apresentadas como aquelas que aclamam o riso; apesar de algumas delas terem tal prática como algo aceitável, já que é, na verdade, um famoso livro de Aristóteles que fecha o ciclo do drama ao seu redor.

Em *A novela de Occidente*, Alberto Ascolani (2000, p. 154) explica o fato ao delimitar que o poder despótico não suporta o humor, porque o humor torna este um outro assunto, um assunto inteligentemente criticado. O ato do riso mostra que não está sujeito às relações de poder e à estrutura despótica ou burocrática da instituição.

Cornelius Castoriadis acrescentará que aqui se apresenta uma *exclusão do exterior*. Exclusão que se converte em discriminação, desprezo, ódio, fúria e loucura assassina. Em *Figuras do pensável* (2004), ele observará, sob a guia de Freud, que o ódio é mais antigo que o amor-objeto e mais novo que o narcisismo primário ou amor arcaico. Ainda ressalva Castoriadis que o ódio tem duas fontes que se reforçam entre si: 1) a tendência da psique a rechaçar (e assim, a odiar) o que não é ela mesma; 2) a quase necessidade da clausura da instituição social e das significações imaginárias sociais das quais a exclusão é portadora. Nesse caso, a raiz psíquica e a raiz social constituem-se em um processo de socialização imposto à psique. Processo pelo qual esta é forçada a aceitar a sociedade e a realidade enquanto que a sociedade se encarrega de satisfazer a necessidade primordial da psique: a necessidade de sentido, já que estudar o riso é deparar-se com a história das atitudes, dos valores mentais e da aceção da vida.

## Conclusão

Observa-se e sanciona-se, portanto, a ideia de que o riso é um fenômeno social e cultural. Em relação ao riso como fenômeno social, vê-se a expressão de Bergson (1987, p. 13): “não desfrutaríamos o cômico se nos sentíssemos isolados. O riso parece precisar de eco.



O nosso riso é sempre o riso de um grupo”. Em relação ao riso como culturalmente estabelecido, confirma-se que o riso traduz valores, revela padrões de comportamento, expressa convenções aceitas e estabelece o interdito de ações socialmente desaprovadas. Assim sendo, conclui Le Goff (2000, p. 65): “Diga-me se você ri, como ri, por que ri, de quem e do que ri, ao lado de quem e contra quem e eu te direi quem você é”.

E fica a inquietação: até quando teremos venenos de rebanhos em nossos livros? Até quando nos deleitaremos com línguas e dedos manchados pela soberba de rosas em segredos, presentes nas imundícies fundamentalistas do pensamento humano, demasiado humano? Basta-nos rir, rir muito diante das rosas, sem toxinas de cruzes e peixes em dedos e línguas, pois elas nada mais querem do que se unir ao nosso riso diante de sua transitória beleza silenciosa. Eis o motivo da rosa que insiste em rir, com Cecília Meireles (2001, p. 470) em seu *Primeiro motivo da rosa*:

Vejo-te em seda e nácar,  
e tão de orvalho trêmula,  
  
que penso ver, efêmera,  
toda a Beleza em lágrimas  
por ser bela e ser frágil.  
Meus olhos te ofereço:  
espelho para a face  
que terás, no meu verso,  
quando, depois que passes,  
jamais ninguém te esqueça.  
Então, de seda e nácar,  
toda de orvalho trêmula,  
  
serás eterna. E efêmero  
o rosto meu, nas lágrimas  
do teu orvalho... E frágil .

## Referências

- ALBERTI, V. *O riso e o risível na história do pensamento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar; FGV, 1999.
- ASCOLANI, A. *La novela de occidente*. Rosário: Laborde Editor, 2000.
- AUGUSTIN, St. “De Catechizandis Rudibus”. In: *Oeuvres de Saint Augustin*. Paris: Desclée de Brouwer, 1949. Tome 11, p. 54-80.
- BERGSON, H. *O riso: ensaio sobre a significação do cômico*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1987.
- BORGES, J. L. “Siete noches”. In: *Obras completas*, vol. III. Buenos Aires: Emecé, 1994.
- CAPOZZI, R. *Reading Eco: an anthology*. Bloomington: Indiana University Press, 1997.
- CASTORIADIS, C. *Figuras do pensável: as encruzilhadas do labirinto*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2004.
- CHELINI, J. *Histoire religieuse de l'Occident medieval*. Paris: Armand Colin, 1968.
- CURTIUS, E. R. *Literatura européia e idade média latina*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1957.
- DELIMAU, J. *La peur en Occident*. Paris: Faillard, 1978.
- DEMPF, A. *Ética de la Edad Media*. Madrid: Gredos, 1958.
- DUVIGNAUD, J. *Le propre de l'homme: histoire du rire e de la dérision*. Paris: Hachette, 1985.
- ECO, U. *O nome da rosa*. São Paulo: Circulo do Livro, 1989.
- \_\_\_\_\_. *Pós-escrito ao Nome da rosa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.
- FIORUCIO, W. “As duas versões de *O nome da rosa*: cinema, literatura e pós-modernidade”. In: IX SEMINÁRIO NACIONAL DE LITERATURA, HISTÓRIA E MEMÓRIA, Unesp, Assis, 2009.

GHISALBERTI, A. *Guilherme de Ockham*. Coleção Filosofia (56), Porto Alegre: EdPUCRS, 1997.

GÓES, P. de. “O problema do riso em O nome da Rosa, de Umberto Eco”. *Revista de Filosofia Aurora*, PUC-PR, v. 21, n. 28, jan.-jun. 2009.

HAFT, A. et al. *The key to “The name of the rose”*: including translations of all non-English passages. Michigan: University of Michigan Press, 1999.

HERWEGEN, I. *Sentido e espírito da regra de São Bento*. Rio de Janeiro: Lumen Christi, 1953.

HUTCHEON, L. *Poética do pós-moderno*: história, teoria, ficção. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

JOZEF, B. “Borges: linguagem e metalinguagem”. In: JOZEF, B. *O espaço reconquistado*. Petrópolis: Vozes, 1974.

KASSEL, R. *Aristotelis de Arte Poetica Liber*. New York: Oxford University Press, 1965.

KRAMER, H.; SPRENGER, J. *Malleus Maleficarum*: o martelo das feiticeiras. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1991.

LEFF, G. *William of Ockham*: the metamorphosis of scholastic discourse. Manchester: Manchester University Press, 1975.

LE GOFF, J. *Amor e sexualidade no Ocidente*. Porto Alegre: L&PM Editores, 1992.

\_\_\_\_\_. “O riso na idade média”. In: BREMMER, J.; ROODENBURG, H. (Org.). *Uma historia cultural do humor*. Rio de Janeiro: Record, 2000.

MACEDO, J. R. de. *Riso, cultura e sociedade na idade média*. Porto Alegre: Ed. da UFRGS; São Paulo: Ed. da Unesp, 2000.

\_\_\_\_\_. “Riso ritual, cultos pagãos e moral cristã na alta idade média”. *Boletim do CPA*, Campinas, n. 4, 1997.

MEIRELES, C. *Poesia completa*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2001.

MENEZES, E. D. B. de. “O riso, o cômico e o lúdico”. *Revista de cultura vozes*, Petrópolis, v. 68, n. 1, 1974.

MARCONDES, D. “Cultura e modernidade: ciência e filosofia”. In: ROCHA, E. (org.). *Cultura e imaginário*. Rio de Janeiro: Mauad, 1998.

PITANGUY, J. “O sexual entre santos e demônios”. *Religião e sociedade*, Rio de Janeiro, v. 12, 1985.

VERENA, A. *O riso e o risível na história do pensamento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar; FGV, 1999.

submetido em: 9 jul. 2013 | aprovado em: 10 set. 2013



# Comunicação em conflito no cinema de Alejandro González Iñárritu: *ethos* e ficcionalidade documental

//////////////////// Cláudio Coração<sup>1</sup>

1. Doutor em comunicação: meios e processos audiovisuais pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. Mestre em comunicação pela Universidade Estadual Paulista. Graduado em comunicação social/jornalismo pela Unesp. Professor dos cursos de comunicação social da FIB (Faculdades Integradas de Bauru) e da Universidade Paulista, campus Bauru. Coordenador auxiliar do curso de Jornalismo da Unip, campus Bauru. Membro do grupo de pesquisa MidiAto na ECA-USP. Autor do livro “Repórter-Cronista em confronto” (Annablume; Fapesp, 2012). E-mail: claudiocoracao@ig.com.br

**Resumo**

Pretende-se, com este trabalho, identificar aspectos relacionados ao problema da comunicação no cinema de Alejandro González Iñárritu — fundamentalmente os filmes *Amores brutos* (2000), *21 gramas* (2003) e *Babel* (2006). Por meio da interface teórica da cultura, da comunicação e do audiovisual, categorias como *ethos*, diversidade e ficcionalidade documental serão tratadas na perspectiva estética do cinema de González Iñárritu, assim como em sua representação da contemporaneidade.

**Palavras-chave**

Comunicação, conflito, González Iñárritu, *ethos*, ficcionalidade documental.

**Abstract**

This article intends to identify aspects related to the problem of communication in Alejandro González Iñárritu cinema — fundamentally the movies *Amores perros* (2000), *21 grams* (2003) e *Babel* (2006). Through the theoretical interface of culture, communication and audiovisual, categories like: *ethos*, diversity and documental fictionality will be treated in the esthetic perspective of González Iñárritu cinema, as well as in their representation of contemporary.

**Keywords**

Communication, conflict, González Iñárritu, *ethos*, documental fictionality.

## Introdução

Nossa empreitada, com este trabalho, é evidenciar sintomas da comunicação em conflito a partir das condições percorridas na produção de González Iñárritu, isto é, de que maneira a tensão midiática se finca nas proposições dos seus filmes, principalmente no tocante às temáticas de forte aspiração social, e como esse cinema se liga a um “espírito” de choque e brutalidade.

Essa premissa é essencial para alinhar a ideia de conflito, justamente pela tensão midiática. Esse traço se localiza, antes de tudo, ao se perceber uma tendência mais abarcadora na evidenciação da obra de Alejandro González Iñárritu. *Amores brutos* (*Amores perros*, 2000), *21 gramas* (*21 grams*, 2003) e *Babel* (2006) cogitam uma trilogia do desassossego e da desordem como instância comunicativa midiática e desempenham, paradoxalmente, a crítica às atribuições de função da ordem também midiática.

Nessa tensividade, mostra-se outro aporte interessante, como a representação da cidade (e do mundo) com os personagens atrelados a uma significação de conflito e de matriz midiática. É como se os filmes de González Iñárritu se fundamentassem numa dialética que se dá em torno de propósitos denunciativos, críticos e se materializassem como o sintoma temático de incomunicação (basta percebermos o estranhamento entre os personagens, notadamente em *Babel*), ou de dificuldade na organização de fenômenos próprios da linguagem e/ou da cultura (em *Babel*, há um aporte fatalista dessa ideia de cultura). Não sem sentido, essa

contradição de fundamento mais conceitual, digamos, é fruto quase lógico da palavra *comunicação* ou do que poderíamos pensar como tensão comunicativa, por conseguinte.

Conforme salienta Wolton (2006), o impasse configurado no estabelecimento da comunicação como emblema pressupõe os interesses dos atores contemporâneos em colapso, no profundo elo de uma *torre de Babel* corrosiva diante das dualidades entre a identidade e os simulacros da indústria de espetáculo, constrangedora das autonomias. Talvez essa orientação perceptiva de Wolton seja significativa para entender que o choque do real contemporâneo se constrói, justamente, no entrelaçamento de instâncias aparentemente citadas: os filtros da base de realidade e o sintoma da tensão conflitante em escala global. Assim, em *Babel*, principalmente, há rupturas de uma ordem alicerçada pela globalização como guia. Já em *21 gramas e/ou Amores brutos*, se sustentam aspectos vindouros da representação, mais clara, da brutalidade, do incômodo e do desconforto.

Ora, esses mesmos incômodos são proposições, na obra de González Iñárritu, porque neles se encontram as complexidades em torno da comunicação contemporânea. Esse descontrole de difícil demarcação acerca do “controle do mundo” é instrumento de linguagem e representação da diferença como validade da tensão ou do conflito. A comunicação se mostra em conflito porque nela se sedimentam todos os apelos de choque e de torpor da sociedade contemporânea. A noção de identidade se configura com forte presença nesse debate, justamente, pela apropriação de sentimentos diante de um mundo mediado pela técnica, mais propositadamente política, numa reconfiguração das ideias de Benjamin (o debate do uso e da apropriação de uma nova narrativa *moderna*). Estaríamos num mundo em que a identidade se fundamenta, pois, na estruturação lógica da diferença, envolvendo características de configuração identitária e sua orientação mais tácita: cruel, corrosiva, descompassada, desalojada.



Esses aspectos são mais bem abarcados no pensamento de Hall (2000)

O conceito de “identificação” acaba por ser um dos conceitos menos bem desenvolvidos da teoria social e cultural, quase tão arduo – embora preferível – quanto o de “identidade”. Ele não nos dá, certamente, nenhuma garantia contra as dificuldades conceituais que têm assolado o último [...]. Em contraste com o “naturalismo” dessa definição, a abordagem discursiva vê a identificação como uma construção, como um processo nunca completado – como algo sempre em “processo” (HALL, 2000, p. 105-106).

A identidade, essencialmente, vê-se anteposta ou “preenchida” com o estranhamento<sup>2</sup>, muitas vezes advindo das mídias, aquilo que Muniz Sodré chama de *ethos midiático*, na interpretação do hábito de uma sociedade midiaticizada, regida e alicerçada pelo costume da comunidade inserida em uma episteme comunicacional. Os impasses de uma sistemática de González Iñárritu como realizador/criador ganham sentido na elencagem de desconforto, a partir de uma filiação de desajustes dos mesmos conflitos da produção cinematográfica recente, como um *ethos*: é possível localizar/identificar os aspectos identitários nos filmes de González Iñárritu a partir dos comportamentos espaciais e das funções sociais que os personagens ocupam.

---

2. Arlindo Machado nota o diálogo entre a noção de estranhamento e o processo de internacionalização do cinema mundial: “Um cinema foi considerado uma arte universal, devido ao pressuposto (um tanto equivocado) de que a linguagem das imagens é universalmente compreendida, mas esta suposta universalidade desaparece quando os personagens começam a falar” (MACHADO, 2008, p. 107).

Esse filão, vamos assim dizer, permite situar *Amores brutos*, *21 gramas* e *Babel* no desejo de algo mais forte, porque neles a tensão se mostra como referencial de um momento histórico/estético/cultural em que a comunicação de massa adquire esse estatuto de confinamento de signos. Said (1990), ao notar os aspectos de dualidade entre a identidade e a locução do cotidiano, estabelece esses mesmos pontos no contato com *marcas de identidade*, por exemplo, entre Ocidente e Oriente. Se o cinema contemporâneo é entendido como um aspecto multifacetado de ação, essa configuração sobre críticas audiovisuais contemporâneas deve ser entendida como um esclarecimento entre o conflito e a resistência,

em que o comportamento se imbrica nos meios de comunicação de massa e nas demandas sociais. No mais, o emblema a respeito do termo genérico *mídia* reforça e remodela (segundo García Canclini, Martín-Barbero e outros teóricos latino-americanos) a comunicação como sentimento fraticida de controle e descontrole do próprio cabedal simbólico, elucidando tanto a noção de *ethos* como a de proposição estética, além da legitimação.

### O problema da comunicação no cinema de González Iñárritu

O problema da comunicação está revestido de um dilema contemporâneo, porque a espetacularização dos sinais evidencia, mais e mais, uma lógica discursiva moldada incessantemente pelo espetáculo. Essa ordem midiática, é bom frisarmos, não impede o apelo apenas de veiculação, mas é, antes de tudo, uma recorrência moldada por uma estampagem do real. É possível notarmos esse sintoma na urgência de real em *Amores brutos*, na potencialidade da morte em *21 gramas*, e na diluição das identidades em *Babel*.

Com esse estabelecimento, o cinema de González Iñárritu realiza uma carga energética das pulsões e representações no entorno do objeto cultural do mundo — como uma descrição dura da realidade — porque se instala uma solicitação de sociedade midiaticizada, na essência da autenticidade audiovisual. Segundo Sodré (2009):

A sociedade midiaticizada é um novo tipo de sociedade do discurso, expressão de Foucault para designar os grupos constituídos em função de um controle específico da fala, quando ele se pergunta sobre o que há de tão perigoso na fala das pessoas, sobre qual o perigo de os discursos se multiplicarem indefinidamente. Esse conceito refere-se a grupos específicos, que institucionalizam procedimentos de exclusão — por meio de sistemas de interdição, rejeição e vontade de verdade — e incidem sobre o discurso. São os mesmos grupos que o sociólogo Pierre Bourdieu deu o nome de “campos”, ou seja, estruturas constituídas ao redor das pressões, assim como sanções externas e internas (SODRÉ, 2009, p. 20).

A partir da colocação de Sodré, evidencia-se que o problema da comunica o   sedimentado com os discursos das legitima es. No nosso caso, aqui, tais apresenta es s˜o entendidas como processo de legitima o da realidade, na medida em que se sedimenta uma voltagem que   a comunica o em terra de desordem, fundamentalmente os meios de comunica o de massa, o cenário urbano, a crise identitária/existencial e o terreno da globaliza o. A desordem pode ser resumida no seguinte esquema:

- ⇒ *Amores brutos*: disparidade urbana;
- ⇒ *21 gramas*: disparidade existencial;
- ⇒ *Babel*: disparidade identitária.

Seguindo essa orienta o, notamos que se estabelecem dois filtros desse processo de legitima o:

- ⇒ Os meios de comunica o de massa e seus discursos s˜o envolvidos em elocu o de um mundo pasteurizado;
- ⇒ A dificuldade da comunica o fundamenta-se pela internacionaliza o e pelo poder simbólico da globaliza o.

De qualquer modo, essas premissas permitem explorar que há, de forma reiterada, uma problemática levantada no seio da sociedade contemporânea em torno da própria comunica o. Em outra perspectiva, Martín-Barbero nos apresenta a no o de “fic o da realidade”, a estancar ou a tentar entender os mecanismos de certa massifica o das representa es (MARTÍN-BARBERO, 2009, p. 256-257).

Há, no apontamento de Martín-Barbero, uma verifica o de uma sociedade em desmazelo que se aproxima do valor da media o corrosiva, como processos de convivência pela chave do conflito, portanto. Se juntarmos os apontamentos de Sodré com o de Martín-Barbero, percebemos que a contemporaneidade

se instaura por linguagem condicionada pelas amarras de uma comunicação conflituosa e conflitante.

Sobretudo, a questão de choque se desenvolve na frente da *legitimação do real* ou dos discursos pertinentes de uma *estética da brutalidade*, porque é no desconforto e na fluidez que as fronteiras escasseiam, e o esgarçamento das relações se torna mais nítido, como na indomável condição desalojada de Octavio (*Amores brutos*), Jack (*21 gramas*) e Amelia (*Babel*).

Ora, estamos diante de uma síntese de sutilezas acerca do problema comunicacional e do *ethos* de representação que nos distingue das referências de uma sociedade regida pelo discurso. Não deixa de ser curioso, porém, que o anseio de um mundo globalizado embruteça as categorizações mais estanques, mas também demonstre, principalmente pelo audiovisual, uma resistência da representação pictórica do cinema como guia de referendação do real, a partir da imagem mediada e técnica. Esses impasses envoltos em complexidade devem ser entendidos como instrumentos da própria comunicação em tempos de globalização.

Wolton vislumbra, em sua análise, a provocação de uma materialidade chamada “sociedade da informação”. A saída para os impasses da contradição ou da complexidade dos problemas comunicacionais deve ser orientada pelo entendimento da questão do outro, no exercício de alteridade desenvolvido pela coabitação.

Mais do que um conceito vago, parece haver, na coabitação preconizada por Wolton, um estranhamento de matriz conceitual da função da informação sedimentada em uma perspectiva teórica balizada na pista das identidades autônomas e, portanto, situada na polarização da comunicação com o conceito de incomunicação:

A incomunicação é um último estágio, poder-se-ia dizer, da comunicação, no sentido que ela legitima a irredutibilidade das identidades na comunicação. Comunicar não é por passar por cima das identidades, é fazer com. Busca-se a partilha. Troca-se. Apóia-se na incomunicação. Constrói a coabitação (WOLTON, 2006, p. 223).

Ora, percebe-se que Wolton propõe algo racional na superação de etapas do conceito de comunicação. Esse entendimento é facilitado acerca do conflito. Na fala de Wolton e na de Sodré (sobre o *ethos* midiático), verificam-se as estruturas de ordem comunicacional e a dura tarefa de marcar o ficcional das marcas das realidades que pulsam mais e mais em sua legitimidade: na busca da brutalidade, na fragmentação propositiva ou na documentalidade rascante.

### **A ficção e o documental: presenças e convergências no cinema de González Iñárritu**

A legitimidade do real é tomada como filtro na seara da discussão em torno da representação. Nesse sentido, os atributos de autenticidade passam por uma operação, digamos assim, de cunho realista. Essa chave de operação revela um modo de apropriação em torno da cultura e da representação da obra de arte.

Quando falamos que há uma *estética da brutalidade*, estamos nos referindo, evidentemente, a essa pane em torno da realidade abrupta inserida no realismo mais avassalador. Se retomarmos aqui o funcionamento do naturalismo, veremos as instâncias da autonomia da imagem, por exemplo.

A obra de González Iñárritu é consequência de um questionamento sobre a estranheza da filiação do real, ou dos aspectos de verossimilhança, fundamentado na imagem realística. Nesse centro, o funcionamento ficcional e a documentalidade se chocam com as representações e se convergem para elas, principalmente a temática da natureza indomável: tanto dos personagens em crise quanto do espaço da tensão cultural.

Nesse sentido, o problema comunicacional da coabitação levantado por Wolton adquire um papel maior e mais estendido de percepção da realidade, na resistência e na autonomia, ou na legitimidade, qual seja a documentalidade.

Essa documentalidade com “borrões ficcionais” (PEREIRA, 2007), todavia, é impactada no cânone das relações entre a máquina e o dispositivo técnico (notemos os dilemas do cinema contemporâneo para balizar esse estado de coisas) por se vincular

à verossimilhança fílmica, de um lado, e ao discurso emoldurado pela vontade de verdade, de outro. Essa tensão e aproximação — ou imbricação — são corrosivas na medida em que nelas se depositam as instâncias mais “sérias” da representação contemporânea.

O audiovisual, ou a narrativa audiovisual, fundamenta-se como um dispositivo de força e referendação visto que a imagem se solta na sua propensão de verdade e de filtro. Ou seja, é pelas narrativas audiovisuais de forte impacto realístico que as instâncias de um mundo cindido pelo conflito e pela brutalidade se tornam impassíveis da própria comunicação como salvaguarda.

Nessa direção, o suporte de mediação conflitiva das coisas no cinema contemporâneo e todas as manifestações próximas aos cunhos documentais, artísticos e estéticos se emolduram numa espécie de rito da parição do real, a referendar um estado de sentimento próprio de base documental. O documentário (entendido como uma resenha de registro da realidade), especificamente, deve ser pensado num percurso de fuga que é a função de uma forma.

Se o tema duro da realidade é uma escolha estética, estamos no impasse diante das conveniências entre uma produção audiovisual calcada na esfera de cisão realista e um impedimento lógico da aspiração e experiência estética diante do estranhamento. Com essa percepção, conforme diz Jaguaribe (2007), estampa-se o choque de realidade confinado também a certo esteticismo, tanto ficcional como documental.

De modo que a *estética da brutalidade* é fruto de um caminho de concepção do problema das representações e das buscas de uma realidade mais aprimorada ou factível, mas também reveladora do impasse em torno da representação da comunicação ou da função comunicacional alojada de suas problemáticas de concepção e de espisteme, como salienta Sodr e.

Se o documental   súmula no cenário da globaliza o (e suas “realidades”), a saída   vinculada ao que Jaguaribe estabelece como diagnóstico das estéticas do realismo e das consequências nas narrativas audiovisuais contemporâneas, eminentemente as

brasileiras do *cinema da retomada*. Há, no pensamento de Jaguaribe, uma preocupação de entender os rumos e as manifestações de tal choque com a ideia de documentalidade.

A subversão de paradigmas e a superação de conceitos, na relativização de uma premissa contemporânea, estampam as autenticidades realistas, evocando a fabricação ficcional no consentimento tácito da vida social. O debate em torno da ficção, confeccionado de acordo com uma estética do acontecimento mais impactante, transforma-se em linhagem de entendimento do mundo mais densamente (e tensamente) calculável. Nesse sentido, a verossimilhança se apega à veracidade como uma estética cada vez mais presente nas temáticas do atributo da ordem do real. Se pensarmos nas disjunções de lógica do *cinema moderno* e nas transformações da afecção documental como mecanismo de busca de controle, notaremos que o dinamismo entre a propensão do mostrar e a do não mostrar adquire sentimento de um cinismo cinematográfico próprio também das aspirações contemporâneas<sup>3</sup>.

---

3.. Inácio Araújo, em crítica sobre *Amores brutos* publicada na *Folha de S. Paulo*, — “Amores Brutos mostra pobreza meio pernóstica” — nota uma característica intrínseca no cinema de González Iñárritu: “Trata-se de uma pobreza realista, sem charme, com pessoas se decompondo à nossa frente. O charme, ao menos para quem é tocado por ele, vem da construção. Que a mim, francamente, parece apenas meio pernóstica”. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2604200723.htm>>.

Assim, estamos diante de um modelo que estabelece um momento sociológico de apreensão, na medida em que carrega os ditames também teóricos do entendimento do que seja o cinema contemporâneo, ou o cinema a partir de bases de ruptura do *cinema moderno* e os consequentes rearranjos do cinema mundial em duas orientações: o cinema-evento e o cinema independente.

A partir de convergências e divergências, a ficcionalidade é refém da documentalidade, num outro completo de ordem da comunicação, ou, para ficarmos em termos mais polidos, da mediação. Essa enunciação de base é evidenciada na propagação da ficção no tocante à naturalização da narrativa e do discurso. Bulhões (2009, p. 21) nos mostra que:

O mais acertado é supor que o ficcional e o devaneio nunca estão completamente separados da nossa experiência com o real palpável, mas, a todo o momento – e muitas vezes de modo astuto –, assaltam e envolvem a existência concreta e pragmática. De maneira fundamental, é muito difícil atribuir à nossa experiência de apreensão do que chamamos real uma capacidade delimitativa que o torne algo “puro”, neutro, exilado do componente ficcional.

Com a fala de Bulhões, estabelecem-se uma junção e uma divisão ordenada (ou desorganizada talvez) na acepção da resistência documental. É que o documental passa a ser o retrato do componente da transparência. Esse estado de luta e de condicionamento da separabilidade da subseção do documentário como instância autócne é verificado pelo acontecimento mediado por uma singularidade (autenticidade e legitimidade, em síntese) na representação factual da mídia corriqueira.

A atualização do acontecimento sugere uma intensidade das relações do nível do narrar da vida emoldurando-se por uma excepcionalidade e por uma singularidade. A produção de González Iñárritu se condiciona a um estado de coisas medido pela aventura da singularidade posta em desconforto nas etapas de fragmentação. Esses aspectos são trabalhados, não seria leviano ponderar, em suas fatias de documentalidade, posto que esse termo possa ser controverso, mas inserido na lógica autônoma de uma imagem condicionada em sua própria autonomia, regida pelo “fato consumado” no nível temporal do acontecimento.

Nesse sentido, *Amores brutos* evidencia uma cidade em painel, a partir de um desconsolo; em *21 gramas*, ocorre a incorporação de um cenário fragmentado a uma ordem de cunho vital; e, finalmente, em *Babel*, há a fundamentação de um documento posto em xeque no debate acerca de uma cultura volátil pela própria realidade.

Percebe-se, logo, que a incorporação da documentalidade e o seu eterno devir de conflito com o ficcional adquirem um posto não apenas de separação mas também de imbricação de uma vontade de verdade, ou, mais felizmente, de uma encenação condicionada pelos aportes de registro do documental, circunscrito no discurso arredo. Não sem interagir com uma encenação do mundo real — o melodrama (de tradição mexicana das representações da sociedade como Emílio Fernandez, por exemplo) e o naturalismo fazem esse papel com mais parcimônia —, mas na tentativa de emoldurar uma representação de primazia real.

É evidente, portanto, que *Amores brutos*, *21 gramas* e *Babel* operam na chave da ficcionalidade, mas neles há um dispositivo medido pela imagem cinematográfica como filtro de sua etapa



de representação, porque são medidos pelo risco condicionado à intensidade do acontecimento do aparato de documentalidade e também alinhado ao melodrama mais solto da ficcionalidade.

Essa ambígua representação, sobretudo, dá-se em aproximação à fala de Sodré, a partir da força da imagem solta e fruída das resistências em torno do real: fundamentalmente os níveis de desassossego do cotidiano, as agruras do comportamento urbano e os difíceis elos de relação e de comunicação.

Desse modo, as orientações em torno do documentário podem se estabelecer como um dispositivo distinto de referência estética e de linguagem, porque o documental estampa o desconforto vívido na autenticidade quase pueril das vozes ditadas em seus produtos mais dogmáticos. No entanto, Nichols (2005), ao nomear as vozes do documentário, relativiza algumas questões:

As mudanças nas estratégias do documentário guardam uma complexa relação com a história. Estratégias auto-reflexivas parecem ter uma relação histórica particularmente complexa com o documentário, uma vez que são muito menos peculiares a ele do que a estratégia da “voz de Deus”, o cinema direto e o filme de entrevistas [...]. Em todo o caso, as recentes aparições de estratégias auto-reflexivas correspondem, expressamente, a deficiências na tentativa de converter práticas da antropologia escrita, de cunho marcadamente ideológico, numa agenda prescritiva [...] (neutralidade, descritividade, objetividade, “ater-se aos fatos” e assim por diante) (NICHOLS, 2005, p. 66-67).

É evidente, portanto, que o debate acerca de um acontecimento regido pela singularidade se localiza, neste trabalho, na discussão sobre a legitimação, como já foi demonstrado. Nichols esclarece que as regras da representação de objetividade são dispositivos de conduta, sobretudo. Não precisaríamos antepor, assim, certa conduta do signo do real no documentário aos filmes de González Iñárritu aqui retratados.

A essa discussão corresponde outro estado de apropriação/apreensão da realidade pelo cinema, que se torna mais arredo com os aspectos da modernização do audiovisual — e a consequente crise do sujeito histórico, sua melancolia das relações com a realidade que se sedimenta incansável.

### **Considerações finais: discurso do conflito como síntese de uma estética em González Iñárritu**

É muito importante salientar que as teorias do cinema, muitas delas, apontam uma dimensão preconcebida de mundo a partir de um esteio do impasse das questões em torno da manifestação analítica. Desse modo, é inerente associar determinado fenômeno cinematográfico ao estatuto teórico que o orienta, e vice-versa.

Nesse sentido, a obra de González Iñárritu (ainda em formação) se constrói com um olhar pouco plausível de modelos teóricos já arraigados. Porém, todo o debate teórico canonizado está próximo desses dilemas.

Nos processos de desconstrução, a imagem se autonomiza como resistência de um “projeto” de cinema. No entanto, a representação da realidade é questionada no conflito e no debate acerca de um estatuto que se estampa na estética, como o Neorrealismo.

Trata-se de características que se moldam às sensações. Porém, o tempo fundamentado por um processo de registro e de modelo de resistência se encara no Neorrealismo com intensidade do que seria o mundo, por aportes técnicos e discursivos de saturação entre transparência e opacidade (conforme XAVIER, 2008).

Essa dualidade é premente para entendermos que se intensifica uma estética de representação do real própria do cerne de averiguações do conflito e da dificuldade de comunicação e da fundamentação de sensibilidades (MARTIN-BARBERO, 2007).

Entretanto, é bom frisar, o estabelecimento de uma *estética da brutalidade* no cinema de González Iñárritu é envolto numa representatividade realista e escancara as nuances em torno da representação dos impasses entre a matriz ficcional e o advento documental.

A linguagem no cinema de González Iñárritu deve ser entendida como um meio de análise e de síntese da configuração de uma noção multicultural, atrelada aos dispositivos de conduta do cinema como manifestação orientada no próprio sentido. Desse modo, a materialização do cinema se dá em sua autonomia e força da imagem.

A partir disso, notemos o que diz França (2003), na associação entre a experiência dos propósitos temáticos e as duras atribuições do nível do cotidiano do cenário cinematográfico: “Práticas de ocupação do espaço remetem [...] a formas específicas de estar, de se situar, de fazer; trata-se de formas de espacialidades que dão lugar a um estado de coisas, à medida que elas se insinuam “no texto claro da cidade planejada e visível” (FRANÇA, 2003, p. 55).

Ora, a constatação de França remete às demarcações que faz das teorias do cinema — basicamente o olhar multicultural —, para que as representações realistas “impuras” se deem no contato do mundo registrado com a planificação do mecanismo vital. Esse mundo, salienta França, pode ser regido, e muitas vezes o é, pela fascinação visual. Essas relativizações são deferidas num outro debate. De qualquer modo, França lança mão de um aspecto fundamental para a discussão sobre a narrativa cinematográfica, que são a fragmentação e a consciência de um novo modelo de apreensão na contemporaneidade:

Assim é que as novas narrativas cinematográficas, ao investirem no realismo radical das experiências de vida contemporâneas, podem ser atravessadas tanto por um desejo — dissonante — de ser a “consciência” e a memória das imagens do mundo, provocando um desacordo em meio às imagens mediatizadas, tecnológicas e políticas, como também pode ser atravessadas por um desejo — consensual — de totalização e ordenamento, acentuando uma vontade de consenso e de unificação (FRANÇA, 2003, p. 124-125).

As características do cinema de González Iñárritu situam-se no forte apelo a essa ideia de fragmentação — como conflito de

“sujeitos múltiplos” (FRANÇA, 2003) e como funcionamento da incompreensão e do estranhamento (MACHADO, 2008). Resumindo: as forças que agem na *legitimação do real* se sedimentam pelo arcabouço mais clássico da representação. Essa *legitimação do real* está alicerçada, sobremaneira, no caso de González Iñárritu, numa evidenciação do conflito que é emblema de um esteticismo modelo.

A *estética da brutalidade* se empreende pela função pregada nas etapas do tempo e do espaço e do papel que os sintomas representam em uma narrativa. Confirma-se que as inconveniências postas no conflito do cinema de González Iñárritu são mais posicionadas no debate acerca do multiculturalismo e do hibridismo.

Cleber Eduardo (2008) estabelece uma orientação a respeito da práxis de um cinema contemporâneo regido pela ideia do transnacional. Não de outro modo, a definição de Cleber Eduardo disputa um pouco na lógica de um cinema que rumo a certo ditame:

Alejandro González Iñárritu talvez seja o mais influente e o mais reconhecível dos diretores latino-americanos transnacionais. Suas narrativas com quebras da organização cronológica, sua câmera instável, sua enorme quantidade de cortes, assim como seus materiais de intensidade dramática e estruturados sobre tipos variados de perdas e traumas, com especial interesse para o ambiente familiar, criaram uma grife para o cineasta. É óbvio como *Amores brutos*, *21 Gramas* e *Babel* são de um mesmo diretor. Na verdade, são de um mesmo projeto estético e dramático (CLEBER EDUARDO, 2008, p. 208-209).

Portanto, o cinema de González Iñárritu está próximo das transformações de códigos de fusão que, antes de tudo, desenvolvem uma transição da fragmentação multicultural do conflito. Por isso, a mídia se formula como uma ideia também intempestiva.

Há, nesse debate, um apelo a algo que foge da estratificação da globalização como marca indelével (o papel do México contemporâneo em *Amores brutos*; a crise do sujeito em *21 gramas*;

a interculturalidade em *Babel*), e é nessa intensa luta discursiva que a mediação se mostra como estatuto importante, ou seja, instala-se a relativização entre uma dinâmica mais “antiga” e a crítica cultural recente, apegada à perspectiva de um cinema transnacional (conforme aponta Cleber Eduardo).

Esses respaldos teóricos sintetizam, de certo modo, a transformação que se dá pelas destinações da imagem de um cinema representativo, em várias instâncias. Para Stam (2010), o pensamento de Deleuze adquire força nesse debate:

A transição da imagem-movimento para a imagem-tempo é multidimensional, ao mesmo tempo narratológica, filosófica e estilística. Enquanto a imagem-movimento utilizada no mainstream hollywoodiano apresenta um mundo diegético unificado transmitido pela coerência espaço-temporal e por uma montagem racional de causa e efeito [...] a imagem-tempo fundamenta-se na descontinuidade, tal como promovida pelos “cortes irracionais” dos jump-cuts de Godard ou pelas elegantes não correspondências dos falsos raccords de Resnais (STAM, 2010, p. 286).

Desse modo, a análise de Stam pontua uma característica de fusão de teorias que, grosso modo, se estabelecem também como a gênese de uma comunicação em conflito (como tema e como *ethos* nos filmes de González Iñárritu). Acreditamos que o cinema de González Iñárritu, portanto, identifica todos esses sintomas por se permitir altivo na proporção quase ambígua entre um mundo em desajuste e a tentadora propositura utópica de grito naturalista a reivindicar uma densa humanidade. Há coerência nesse propósito cinematográfico, na afirmação do mundo duro.

Essa coerência audiovisual fortalece as aspirações de um cinema veral, de componente social e, por conseguinte, aponta um ideário próprio da condição do mundo contemporâneo: a fragmentação, a brutalidade e o melodrama, essencialmente. Com isso, o conflito em González Iñárritu é escancarado na sua dificuldade comunicativa, nos seus ambíguos incômodos e nos seus dilemas contemporâneos inquietos e terríveis.

## Referências

- BAPTISTA, M.; MASCARELLO, F. (Orgs.). *Cinema mundial contemporâneo*. Campinas: Papyrus, 2008.
- BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- \_\_\_\_\_. *Rua de mão única*. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- BULHÕES, M. *A ficção nas mídias*. São Paulo: Ática, 2009.
- CLEBER EDUARDO. “Diretores transnacionais latino-americanos (1985-2007)”. In: BAPTISTA, M.; MASCARELLO, F. (Orgs.). *Cinema mundial contemporâneo*. Campinas: Papyrus, 2008.
- FRANÇA, Andréa. *Terras e fronteiras: no cinema político contemporâneo*. Rio de Janeiro: 7 letras, 2003.
- GARCÍA CANCLINI, N. *Culturas híbridas*. São Paulo: Edusp, 2008.
- HALL, S. *A identidade cultural da pós-modernidade*. São Paulo: DPA, 2006.
- HALL, S. “Quem precisa da identidade?”. In: SILVA, T. T. et al (Orgs.). *Identidade e diferença*. Petrópolis: Vozes, 2000.
- JAGUARIBE, B. *O choque do real: estética, mídia e cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.
- MACHADO, A. “Todos os filmes são estrangeiros”. *MATRIZES*, São Paulo, ano 2, n. 1, 2008.
- MARTÍN-BARBERO, J. *Dos meios às mediações*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2009.
- \_\_\_\_\_. “Novas visibilidades políticas da cidade e visibilidades narrativas da violência”. *MATRIZES*, São Paulo, ano 1, n. 1, 2007.
- NICHOLS, B. “A voz do documentário”. In: RAMOS, F. P. (Org.). *Teoria contemporânea do cinema: documentário e narrativa ficcional*. Volume 2. São Paulo: Senac, 2005.

- PEREIRA, L. do A. *O real no imaginário: estéticas realistas nas ficções nacionais contemporâneas*. Dissertação (Mestrado) - Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007.
- RAMOS, F. P. (Org.). *Teoria contemporânea do cinema: pós-estruturalismo e filosofia analítica*. Volume 1. São Paulo: Senac, 2005.
- \_\_\_\_\_. *Teoria contemporânea do cinema: documentário e narratividade ficcional*. Volume 2. São Paulo: Senac, 2005.
- SAID, E. W. *Orientalismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- SILVA, T. T. da. et al. (Orgs.). *Identidade e diferença*. Petrópolis: Vozes, 2000.
- SODRÉ, M. *Antropológica do espelho*. Petrópolis: Vozes, 2009.
- STAM, R. *Introdução à teoria do cinema*. Campinas: Papirus, 2010.
- WOLTON, D. *É preciso salvar a comunicação*. São Paulo: Paulus, 2006.
- XAVIER, I. *O discurso cinematográfico*. São Paulo: Paz e Terra, 2008.

submetido em: 28 mai. 2013 | aprovado em: 12 ago. 2013



# O tempo, a pintura e o político em *Passion*, de Godard

//////////////////// *Roberta Veiga*<sup>1</sup>

1. Doutora em comunicação social pela Universidade Federal de Minas Gerais e professora do Departamento de Comunicação da mesma instituição. Foi pesquisadora e professora visitante da University of Texas at Austin (de 2010 a 2011). É editora da revista *Devires - Cinema e Humanidades* e participa do grupo de pesquisa “Poéticas da Experiência” (UFMG). E-mail: roveigadevolta@gmail.com





**Resumo** Neste texto, tal qual numa engenharia reversa, busco recompor o desenho do mecanismo fílmico de Godard, em *Passion* (1982), a partir de três eixos que o constitui — (1) a pintura, (2) o tempo e (3) o político —, no intuito de demonstrar em que medida a maneira como a junção de temas de naturezas distintas faz do filme um acontecimento não só estético mas também político.

**Palavras-chave** Godard, *Passion*, tempo, pintura, política.

**Abstract** As in a reverse engineering, I try to reconstruct the design of the mechanism of Jean-Luc Godard's *Passion* (1982). The analysis proceeds by decomposing the main axes of the film: time, painting, and politics. I aim here to demonstrate how different themes, when combined, can make the movie both an aesthetic and a political happening.

**Keywords** Godard, *Passion*, time, painting, politics.

Há algum tempo, em minhas pesquisas, tenho me dedicado a procurar filmes que se ofereçam à análise como mecanismo singular cujo desenho ou diagrama possa ser extraído. Nesse aspecto, é inegável a expressividade do cinema de Jean-Luc Godard, que, apesar do acento ficcional, possui um funcionamento intrincado que se modifica a cada fase de sua filmografia e, continuamente, se afasta das clássicas formas de narratividade e da imagem-movimento (DELEUZE, 1983). Neste texto, tal qual numa engenharia reversa, busco recompor o desenho do mecanismo fílmico de Godard, em *Passion* (1982), a partir de três eixos que o constitui — (1) a pintura, (2) o tempo e (3) o político — no intuito de demonstrar em que medida a maneira como a junção de temas de naturezas distintas faz do filme um acontecimento não só estético mas também político.

Há vários anos, Inácio Araújo escreveu um texto sobre esse filme no qual elogiava suas belas cores e sua força em documentar um tempo, mas, ao se indagar pela história, admitia: não se pode ter tudo. Realmente infeliz daquele que vá procurar nos filmes de Godard a história tal qual no cinema de narrativa tradicional. Em *Passion*, a pergunta que atravessa o filme — “onde está a história?” — e que os personagens endereçam a todo momento a Jerzy, o diretor “do filme de dentro” (sempre transtornado por não ter ou não querer ter a resposta), é ela mesma instituinte da história.

Antes de tudo, ainda que ela se reinvente a cada filme, Godard está nos contando uma história há muito tempo: aquela em que os protagonistas não são os personagens de carne e osso, mas o próprio cinema, e junto com ele a política, a literatura, o trabalho,

a música, a pintura, a arte em geral. Talvez por isso seus filmes assustem os espectadores, que pisam num terreno escorregadio ao procurar a verossimilhança. É sabido que Godard quer explorar cinematograficamente uma outra relação com a imagem, que não seja tributária da narratividade ou do literário como programa, mas que faça uso da literatura, do texto, das palavras como matéria de um cinema que pensa. Alain Bergala diz que a relação de Godard com o texto passa longe da história e está no significante, no impacto de uma frase “Godard tem uma espécie de estoque de frases, de textos. Ele não para. Ele tem muitas coleções... é como um colecionar de frases, de páginas, de imagens, uma espécie de pescador de pérolas” (BERGALA, 2007, p. 90). É com esse homem que faz colagem de citações e pode usar a mesma frase várias vezes em diferentes filmes — sempre a transformando, traduzindo-a, e afastando-a de seu contexto de origem, do livro que já jogou fora — que a subversão da história, e do roteiro, começa. Sua escrita, como crítico e roteirista, se realiza, conta Bergala (2007, p. 89), tal qual seu exercício de cineasta: ensaístico, no sentido de que as ligações entre as ideias e entre as imagens podem ser abruptas, rápidas, fracas, distantes. Há sempre um jogo entre as palavras, as frases, entre elas e as imagens, entre elas e a música. Como no ensaio, o método é o próprio filme, e questiona a si próprio de diversas formas, constituindo-se sempre num processo que vai do metafilme ao metacinema. O cinema terá então esse lugar centrípeto, essa força de puxar tudo para si, pra ruminar, refletir e devolver através de uma materialidade, de uma textura cinematográfica toda ela heterogenia, composta de diferentes camadas de significação.

### **A pintura animada**

Em *Passion* não é diferente: o cinema é a célula-base do filme e da trama porosa que este abriga. Trata-se de um filme movido pelo trabalho e pela paixão, e, obviamente, pelos questionamentos que o cinema encerra sobre si. É desse núcleo que outros trabalhos e outras paixões se colocam a girar como num turbilhão. Eis a voracidade de Godard: o cinema como uma máquina que a partir de um eixo coloca o mundo a girar; encontros e desencontros entre

mulheres e homens, padrões e empregados, amores e lutas, luzes e sombras. O lugar do cinema é o do que perdeu a história e ficou com as imagens, os sons, o fraseado. O lugar do cinema é o de salvar do esquecimento os gestos, como queria Agamben (2000). O lugar do cinema é o de fazer ver os vestígios de uma desapareição, como diria Didi-Huberman (2011) — a desapareição de o trabalho no fazer fílmico (naquela dimensão apontada por Jean-Louis Baudry<sup>2</sup>), do tempo na imagem, e da própria imagem no cinema.

---

2. Conferir BAUDRY, 2003.

*Passion* está realmente longe das “aproximações detalhadas e calculadas do verossímil” que separam o filme do mundo real (como diz um personagem que integra a equipe de filmagem). E, se quisermos nomear essa célula-base do mecanismo godardiano que fará reverberar o gesto pedagógico de “não mais seguir uma cadeia ininterrupta de imagens, escravas umas das outras e das quais somos também escravos”, como dirá Deleuze (2005, p. 217), trata-se de um cinema-pintura. Um cinema que, para colocar a imagem em questão de forma radical, vai, ainda seguindo Deleuze (2005, p. 217), conjurar todo cinema do Um, do Ser = é, e abrigar o método do “e”, “e isso e aquilo”. Esse questionamento que se dá no “entre” está na história: o cineasta polonês atormentado entre duas mulheres, Isabelle [Huppert] e Hanna [Schygulla], a luz e a sombra, entre voltar para uma Polônia em “estado de guerra” e fazer o seu pretensioso filme a partir de quadros dos grandes mestres da pintura. Está ainda no movimento de uma história que só acontece em suas lacunas e incompletudes, no processo formal de cinematização da pintura<sup>3</sup>. Ou seja, o método “e”, “entre”, “intersticial” só existe quando história e mecanismo cinematográfico são interdependentes. Se o mecanismo se constitui em parte pela cinematização da pintura, é porque Godard pretende, a partir dela, ao problematizá-la, restituir ao cinema aquilo que lhe é próprio fazer ver: os gestos. Segundo Agamben (2000, p. 56.7), o cinema é capaz de trazer a imagem de volta à morada do gesto, pois ele é o sonho do gesto como o que há de mais humano: o sentido sem finalidade, o sentido por si.

---

3. Conferir AUMONT, 2004.

A pintura, que não requer ligações entre planos, na medida em que não se dá numa banda horizontal, pela associação reta de cenas umas após outras, mas que acontece num só espaço, ganha na *mise-*

*en-scène* do diretor polonês e/ou de Godard uma outra geografia. O desfazer e refazer animado das cenas pictóricas em *tableaux vivants* concedem não apenas movimento mas também peso e corporeidade às imagens — daí o retorno a gestos comuns, muitas vezes insignificantes, que a pintura canônica não pode resgatar. A busca de Godard não é, como já disse Deleuze (1992), pela imagem justa que se conformaria às significações dominantes e às palavras de ordem; por isso é importante para ele que as imagens de onde ele parte, o seu roteiro imagético, sejam um repositório das grandes pinturas europeias, imagens já prontas e consagradas, nas quais ele pode se imiscuir, que ele pode escrutinar, perfurar, e reinventar, para dali e só dali fazer aparecer “justo uma imagem”. É como se uma grande história que foi inscrita em quadros consagrados da pintura ocidental pudesse ser habitada pelo cinema, de forma que os personagens ganhassem vida como personagens de cinema que buscam executar os movimentos exigidos pelo diretor em vão, pois só conseguem, durante todo o filme, durar numa pose que nunca está pronta ou perambular pelo *set*. Godard, na intensidade das cores que verdadeiramente compõem os quadros, e Jerzy, em sua obsessão pela reprodução das cenas que eles configuram, fazem pensar quão próximo cinema e pintura podem chegar. Ao mesmo tempo, a animação confusa e indecisa dos quadros faz ver uma precariedade e uma fragilidade que reaproximam o cinema da vida, e o distancia da pintura.

A espacialização cinematográfica da pintura permite que cada imagem se apresente em seu arranjo interno, no que ela traz simultaneamente — por exemplo, o capitão e o tenente e a menina, em *A ronda noturna*, de Rembrandt (1642) —, e ao mesmo tempo no que ela desconecta: o que sobra, o pedaço do próprio quadro, o quadro inacabado, por fazer, suas peças a serem montadas. São esses “despedaços” fragilmente ligados que retiram a pintura do seu lugar fixo, enquadrado em definitivo, e a coloca no lugar fatiado do cinema com sua possibilidade infinita de sequencialidade, de serialidade. Essa dimensão em *Passion*, dos grandes quadros da humanidade sempre por fazer, incompletos, faz desconfiar da capacidade tão rigorosa do cinema de enquadrar, a capacidade de, como diz Ishaghpour (1986), dar um golpe no fluxo

contínuo do mundo, que aqui, na relação com a pintura, se torna bem menos preciso. Isso porque cada pintura de que parte o filme já é há muito um quadro pronto, prévio, carregado de história, um enquadramento primordialíssimo. *La Maja desnuda*, de Francisco de Goya (1815), é a grande imagem pronta, a referência clássica, inquestionável, que no filme nunca está lá inteira, presa na moldura, porque o cinema sempre falha em sê-la. Maja, que era mesmo uma mulher real, caminha nua e vestida pelo *set*, vaza do quadro, se junta a outras mulheres (aquelas operárias da fábrica), volta a ser comum, justo uma mulher, cujos gestos se repetem, sem pose, sem um objetivo final. Na pintura, as bordas do quadro são para sempre, eternizam uma imagem. No cinema, as bordas do quadro são provisórias no sentido que deverão sempre enquadrar uma próxima cena, a que se segue e a outra, e a outra.

Aqui, pintura poderá ser outra coisa, um devir cinema, um fluxo constante, que em Godard se encontra no “e”: a mulher e o mosquete e sua baioneta, e a bandeira da França, e os mortos, e os homem e suas armas, e a revolução: tudo acontece de forma que essas imagens não serão juntas uma só, o *uno* da grande imagem-identidade, a totalidade – de — *A liberdade guiando o povo*, de Eugène Delacroix (1830) —, nem apenas fragmentos de um todo, mas outras imagens-gestos que farão parte do novo mosaico de pinturas que Godard inventa. Como diz alguém da equipe de filmagem: “o que resta é uma obra cheia de buracos, espaços mal ocupados”. Entre eles, justo uma imagem, a baioneta, após um giro de 90 graus no cenário do quadro vivo que reproduz *El tres de mayo de 1808* (1814), de Goya, está apontada para o lugar do espectador e ouvimos a voz do diretor Jerzy, que diz: “Vocês não fazem nada para mudar vocês mesmos!”.

Se, na pintura, a imagem ganha justeza, no que tem nela simultaneamente, que encaminha a atenção do espectador para dentro do quadro, em *Passion*, somos obrigados a olhar o “e”, o “entre”, o interstício, que nos é oferecido na animação das pinturas. No ritual de refazer e refazer as cenas pictóricas, há sempre um gesto que sobra, uma expressão que vaza, um corpo que vagueia, um passo que titubeia, uma indecisão, uma lacuna, um temor

e uma outra imagem mundana que as atravessa: a do trabalho a princípio não artístico da fábrica e do movimento a princípio de não trabalho, o amor. Trata-se de um filme que opera no entre (uma certa aristocracia nos trejeitos requintados das performances das grandes telas e os camponeses esfarrapados de Goya, um empregado que precisa receber seu pagamento e o patrão capitalista evasivo) por contraste mas também por deslizamento; há coexistência de mundos, valores, épocas, instituições, muito diferentes, que o cinema pode juntar. Os quadros-pintura são prolongados pelos quadros-cinema, ambos se atravessam, se misturam: entre os movimentos, os corpos, e as mulheres nuas que representam as telas moventes, está Isabelle, vestida, num dia comum, executando seu trabalho corriqueiro na fábrica e a garçonete malabarista se encurvando toda para anotar um pedido, e Hanna com seu casaco de pele zanzando entre o marido-patrão e o diretor polonês.

### O tempo folheado

Na medida em que o cinema espacializa a pintura, ele também a temporaliza, do mesmo modo que a presença da pintura (re)significa o tempo no filme. Se as cenas em uma pintura acontecem em apenas uma tomada, num quadro, coisas acontecem concomitantemente; portanto, há uma simultaneidade temporal. Por outro lado, as camadas de tintas são como camadas de tempo, que, justamente por serem feitas em momentos distintos, concedem à pintura uma textura heterogênea e, desse modo, uma temporalidade folheada, que a retira de uma dimensão estática e lhe dá vida. A montagem de Godard parece buscar esse tempo folheado, ou seja, temporalidades que coexistem espacialmente mas também se sobrepõem ou se atravessam como camadas. O desenho do folheado é útil, pois se trata de folhas que estão todas ali, visíveis, ao mesmo tempo em que parte de uma é também de outra, se confunde com outra, ou seja, há sobreposição, mas há diferença e atravessamento: a paixão pelo trabalho e a paixão pelo homem; a mulher a trabalhar e a mulher nua a perambular pelo *set*; o corpo que dança e o corpo que luta.

Na reunião das operárias na casa de Isabelle, elas decidem que devem declarar guerra ao patrão. Numa cena, vemos a sombra de

Isabelle, de perfil, assentada na cama, quando uma das operárias pede a ela que aproxime a lâmpada. Ela sai da frente da luminária, e a luz que ilumina a cena já é imediatamente o holofote que ilumina o exército de Napoleão, que, com seus fuzis, mira a representação de *La Maja desnuda*, que, por sua vez, olha os camponeses trabalhadores, tristes, amedrontados e mortos também de Goya.

Num outro momento, somos jogados pela câmera no quadro vivo, *A ronda Noturna*; são as faces e expressões dos homens que são vistas num movimento de câmara que começa no capitão Cocq, figura central do quadro de Rembrandt, e decompõe a pintura nos personagens que começam vagarosamente a se mover. Enquanto isso, uma voz em *off* (provavelmente de Raoul Coutard, fotógrafo de Godard) fala sobre a iluminação da cena e diz que “bastaria a explosão de uma luz acidental para desordenar todo o quadro”. Um dos assistentes de direção, cansado daquilo, chama Jerzy. Nós, espectadores, ainda estamos no quadro, quando uma discussão ainda em *off* sobre o problema do filme tem início: “Não sou eu o problema, é a iluminação”. A discussão se torna ainda mais calorosa, e o volume da música, mais alto. Somos lançados abruptamente pra fora do estúdio; vemos a paisagem correr acelerada frente aos nossos olhos como se estivéssemos nos locomovendo. Até que Jerzy diz bem alto: “Vou desistir agora mesmo!” Um acorde dessoante, e é como se ele, o personagem, que não vemos, é quem tivesse saído correndo. Mas essa imagem já é parte de outra camada da história, elas se misturaram no tempo, num plano de interseção entre duas imagens que fazem sentido por vias contrárias: o confinamento do cenário escuro, onde se fala da luz no quadro, do trabalho que não é mais suportável, e o fora, o espaço aberto, a paisagem iluminada, que passa, correndo voraz, como uma fuga.

Nas duas sequências descritas, o plano de interseção é uma metáfora: duas imagens se colam, uma escura, outra clara, um acontecimento e outro acontecimento. Nesta última, depois do lapso de tempo, da interseção, das árvores e do céu azul que correm aos nossos olhos em plena luz do dia, já estamos no carro de Jerzy, no momento em que Isabelle vai dizer, como que num acorde derradeiro: “Eu fui demitida!” Foi Godard mesmo quem disse que



*Passion* poderia ter como subtítulo: “o mundo e sua metáfora” ou “o elemento social e sua metáfora”.

Há uma sobreposição parcial, de forma que cenas acontecem concomitantemente e ao mesmo tempo fatiadas em momentos. Quase podemos ver um mesmo tempo em quadro diferentes, na banda horizontal, uma cinematização da pintura. A montagem faz as cenas se sobreporem de forma que, antes de terminar uma célula narrativa —, uma mesma sequência organizada espaçotemporalmente —, outra começa surgir e a desorganiza. Intrusa, a toma até que ela se esvaneça, e resta a subsequente, e assim por diante. Isso se dá pelo som, por elementos cenográficos, ou pelo próprio mecanismo de atravessamento do quadro encenado pra vida, da vida para o quadro filmado, com o que vamos sendo familiarizados ao longo do filme.

Nessa montagem folheada, as pinturas funcionam como vestígios de uma história que desapareceu e que Godard revive em outro espaço. Uma camada de tempo por sobre a qual ele constrói outra, presente, sem deixar que a primeira desapareça e, por sobre outra (mas não totalmente), ainda outra, a imagem que virá, aquela que ele quer alcançar sempre, que o faz permanecer filmando, que o faz acreditar na luz que cria o cinema, que faz reascender, entre tenentes e capitães, a menina de Rembrandt (Ronda noturna), que faz brilhar a camisa branca do trabalhador espanhol que, de braços abertos, enfrenta os fuzis de Napoleão [Goya] e que ilumina os pequenos afazeres de Isabelle na máquina.

### **A força política**

Um cineasta imerso, absorvido, transpassado pelas imagens que está criando, inspiradas em outras imagens: assim Godard está, no início dos anos 80, quando realizou *Passion*, e assim é visto no documentário sobre o filme, ao se postar frente a tela que ora branca reflete sua sombra, transformando-a em imagem, ora já coberta por imagens transforma a cabeça do cineasta (de óculos e cigarro na boca) numa tela viva. No dispositivo de *Roteiro para um filme Passion*, fragmentos de cena passam, literal e fisicamente, na

cabeça de Godard. Segundo Anita Leandro, ao realizar essas notas filmadas de roteiros imagéticos<sup>4</sup>, para não ter que escrever ou ler, mas ver e ouvir, Godard faz

---

4. *Salve-se quem puder (a vida)*: roteiro (1979), em *Roteiro do filme Paixão* (1982) ou mesmo em Notas sobre o filme *Je vous salue Marie* (1983).

uma passagem arriscada do autor ao artista e esta *mise-en-scène* de si mesmo marcará, na obra do cineasta, o início de um longo caminho em direção à autobiografia, caminho no qual ele avançará em seguida com *Prénom Carmen* (1982) e que desembocará mais tarde em *História(s) do cinema* (1988-1998) e, finalmente, em *JLG/JLG* (1996), filme autobiográfico por excelência (LEANDRO, 2003, p. 686).

Um Godard que segue resistindo ao cinema comercial, ao espetáculo, aos roteiros fechados que guiam as histórias e a vida, mas não mais denunciando o aparato com as estratégias performáticas dos atores, ou fazendo manifesto contra a sociedade de consumo, ou se unindo à pop arte contra os capitalismo, ou usando anarquismos e aventuras estéticas terroristas. Godard não mais parte de dentro desse domínio domesticado da linguagem para que o cinema com todo seu poder possa libertá-la. O cinema é bem menos agora. Por isso, ele parte da memória, da tela branca, da ausência, da impotência de quem não tem um roteiro prévio, para que o trabalho do cinema, assim ele o quer, seja um investimento de todos (diretor, fotógrafo, atores e até mesmo personagens) em busca da justa imagem. “A de achar não os papéis mas os movimentos”, diz ele no documentário. E se o falso *raccord* ainda persiste, ele amadureceu. Não mais a ligação frouxa entre as imagens, mas o balanço entre elas, que se produz nesse vai e vem — que Godard representa gestualmente no documentário ao erguer as mãos, e reproduzir o movimento de uma onda, frente à tela que reflete o quadro maneirista *Ariadne, Venus e Baccus*, de Tintoretto (1576) —, num ritmo, num som, em outras imagens distintas e distantes daquelas todas que já existem a nos rodear e a nos perseguir. Que os sentimentos tragam os acontecimentos, e não o inverso, lembra Bresson.

Como bem disse Mateus Araújo (2007, p. 38), o cinema sempre ofereceu a Godard um modo de compreensão político do mundo. Mais do que um aparelho ótico produtor de imagem e movimento, ele era um lugar de resistência aos modos de ver dominantes. Ou seja, o lugar do cinema era também o lugar da construção da visibilidade, e, como já nos disse Foucault, modos de ver são formas de poder (1987) e, como também nos ensinou Comolli (1975), atrás de toda técnica há uma ideologia. Contra o obscurantismo confortável da sala de cinema, Godard lançou a pedagogia do olhar, que se constituía em nada mais do que ensinar o exercício do ver, potencializar esse sentido já alargado aos ouvidos, para reencontrar a experiência estética, as formas de deslocamento, a imagem pensante.

Ao construir um campo, sempre belicoso, o cinema de Godard evocava o extracampo contra o qual deveríamos insurgir, a publicidade, a televisão, os clichês, o capitalismo. Essa pedagogia do olhar amadureceu com o tempo, não se tornou menos arriscada, porém mais centrada. Se ele continua a nos dar lições sobre o que é e pode o cinema, elas agora aparecem sutilmente, entremeadas por uma poesia doce, por uma fragilidade profunda dos personagens, que não explodem carros e si mesmos, que não se prostituem pra comprar belas roupas, que não tentam cortar o próprio filme com uma tesoura, mas migram dos grandes feitos para pequenos atos de resistência, nos acontecimentos pequenos da existência, da vida, não necessariamente diretamente ligados à sociedade de consumo: a futilidade de Hanna é bem diferente daquela de Juliette em duas ou três coisas que sei dela. Essa potência do cinema ressurgiu no inacabamento das cenas e dos desejos do cineasta, na precariedade dos feitos, na incompletude dos quadros-pintura, dos quadros vivos, que é também a incompletude do cinema. Para Godard, o cinema ainda tem muito a aprender com as outras artes e com a própria vida. Diz ele em *Roteiro para o filme Passion*:

Ver é um trabalho. Ver a passagem do invisível ao visível, para poder falar depois. Antes do trabalho, já existe uma ideia: o mundo do trabalho. Delon não pesquisa na polícia antes de rodar um filme policial; Spielberg não

pesquisa no universo antes de filmar alguma coisa com os extraterrestres. Quanto a mim, Isabelle sendo operária, eu tive que fazer uma pesquisa, uma pesquisa numa usina. Eu fui ver numa usina. Eu fui ver os gestos dessa operária.

O método ensaístico do documentário está lá, dado no próprio filme *Passion*, que se volta sobre si mesmo e questiona o trabalho do cineasta, o amor pelo trabalho, a possibilidade de criar histórias e viver imagens, a possibilidade de seguir resistindo. Se os falsos *raccords* ainda existem, eles agora se oferecem de outras maneiras.

Nesse folheado de tempos, que une pintura e cinema, Godard junta cenas, temas, cadências, vozes, frases, personagens diferentes, que na maioria das vezes para nós só fará sentido depois — é preciso que os vestígios se acumulem e a montagem se apresente como um momento de trabalho para o espectador, de construção e percepção do mecanismo. Os “es” que fazem as passagens entre esses materiais heterogêneos de cinema opera por lógicas também heterogêneas: a contiguidade ou a distância narrativa, o contraste visual ou temático, a similaridade de ritmos e a diferença de intensidades nos corpos, a analogia e alegoria histórica, por eco ou hiato.

É a partir dessas relações que é possível falar de uma força política que não é própria das temáticas, mas das passagens entre elas, da maneira como elas ganham visibilidade no filme. Ela, essa força política, nasce da heterogeneidade de materiais e associações que podem ser orquestrados por terem o mesmo peso cinematográfico — sejam intensidades, sejam afetos, sejam sentidos. Nesse mecanismo, o trabalho é colocado sempre *em relação a*. O diretor polonês é fixidez; ele tenta sem sucesso criar o filme das pinturas, tirar dali o movimento, e desiste em algum momento. Isabelle, uma das mulheres que o interessa, é movimento, ama o trabalho na fábrica, diz que os gestos do operário não aparecem na tevê, pois são como atos de amor. Hanna não quer participar do filme, pois, ao ficar nua, teme que o trabalho esteja muito próximo do amor. Se ela paira de casaco de pele e guarda-chuva lilás por entre uma floresta respingada de neve, Isabelle luta jocosamente no estacionamento coberto de neve com o policial comprado pelo

patrão que tosse. Ao se encontrarem, Hanna pergunta como estão os negócios, e a operária responde: “Você não devia fazer piada com a classe operária”.

O pequeno movimento das operárias, o piquete (tentar desajeitadamente impedir que o carro do patrão avance) é atravessado pela intensidade de Goya, os camponeses que enfrentam as armas de Napoleão. Essas mesmas operárias declaram guerra ao patrão, enquanto outras compõem o quadro vivo de *O banho turco, e os outros nus*, de Dominique Ingres (1862). As frases de manifesto contra as condições de trabalho fazem uma das mulheres lembrar a poesia de infância “As terríveis cinco horas da tarde”; nada mais é dito, e uma imagem forte surge dali. Uma outra mulher pergunta a si mesma: “Trabalhar para amar ou amar o trabalho?”. Há pouca iluminação durante a reunião das operárias, as figuras das mulheres são quase sombras, e dessa opacidade pode surgir uma mulher iluminada como aquela de seios nus e vestido amarelo, que carrega a bandeira da Revolução Francesa, em *A liberdade guiando o povo*, de Eugène Delacroix. Mas o cineasta polonês não quer voltar ao seu país, onde, por causa do sindicato Solidariedade, de Lech Walesa, foi decretado a lei Marcial. Ele não obedece às leis do cinema e, perdido entre um mosaico histórico, entende que é preciso viver as histórias antes de criá-las. Já Isabelle, em sua gagueira, quer falar por todos, se salvar, salvando o mundo, e quer ir à Polônia.

A força política, que está entre o trabalho do operário e o trabalho do artista, é o próprio cinema, a célula-base de toda sua obra, no qual a imagem que foi assumida integralmente não é um manifesto, mas um vestígio. As imagens do passado, das lutas, das grandes pinturas, dos personagens históricos não estão no filme para que um discurso seja produzido sobre elas, mas para, como diz Anita Leandro (2003, p. 693), “apresentar essas cenas em sua singularidade e violência, buscando nelas vestígios de nossos gestos perdidos, ocultados pelo discurso”, mais ainda, de nossos gestos controlados pelo capitalismo cognitivo que define não só os lugares e os papéis que devemos ocupar mas também o corpo que devemos vestir. Fazer viver aquilo que está desaparecendo, as grandes telas-pintura-da-humanidade, em seus gestos, não em seus cânones,


junto aos gestos das mulheres que caminham delicadamente pelo *set* de filmagem ou que movimentam as máquinas de costura numa fábrica, fazer durar nos lábios delas, no rosto de Hanna, inteiro, no monitor. Aqui, Didi Huberman (2011) talvez teria dito que, ao salvar esses gestos, o cinema faz também seu gesto, seu trabalho de assinalar uma desapareição, uma perda.

Das grandes obras artísticas, da história de classes, do tempo que se foi à paixão nos corpos nus das mulheres, elas que são as mesmas mulheres da fábrica, operárias que têm corpos, belos corpos a serem pintados cinematograficamente, a serem iluminados, em seus gestos corriqueiros: eis o modo de tornar próximo o longínquo, sem querer traduzi-lo, eis a força estético que é também político.

## Referências

- AGAMBEN, G. *Means without end: Notes on politics*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2000.
- ARAÚJO, M. “Godard, Glauber e o Vento do leste: alegoria de um (des)encontro”. *Revista Devires*, Belo Horizonte, v. 4, n. 1, 2007.
- AUMONT, J. *O olho interminável [cinema e pintura]*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.
- BAUDRY, J.-L. “Cinema: efeitos ideológicos produzidos pelo aparelho de base”. In: XAVIER, I. (Org.). *A experiência do cinema: antologia*. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrafilmes, 2003.
- BERGALA, A. “O prazer material de escrever: entrevista com Alain Bergala, por Mário Alves Coutinho”. *Revista Devires*, Belo Horizonte, v. 4, n.1, 2007.
- COMOLLI, J.-L. “Técnica e ideologia”. *Revista de Cinema*, Porto, n. 1. ago./set., 1975. (Textos traduzidos dos *Cahiers du Cinéma* n. 229, 230, e 321).
- DELEUZE, Gilles. *Cinema I: a imagem-movimento*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1983.
- \_\_\_\_\_. *Cinema II: a imagem-tempo*. São Paulo: Editora Brasiliense, 2005.
- \_\_\_\_\_. *Conversações*. Rio de Janeiro: Ed 34, 1992.
- DIDI-HUBERMAN, G. *Sobrevivência dos vaga-lumes*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.
- FOUCAULT, M. *Vigiar e punir: história da violência nas prisões*. Petrópolis: Vozes, 1987.
- ISHAGHPOUR, Y. *Cinéma contemporain: de ce côté du miroir*. Paris: Éditions de la Difference, 1986.
- LEANDRO, A. “Lições de roteiro, por JLG”. *Educação & Sociedade*, Campinas, v. 24, n. 83, ago. 2003.

submetido em: 15 mar. 2013 | aprovado em: 13 ago. 2013



# A câmera diegética: legibilidade narrativa e verossimilhança documental em falsos *found footage* de horror<sup>1</sup>

//////////////////// Rodrigo Carreiro<sup>2</sup>

1. Uma versão preliminar deste ensaio foi apresentada no GT de Estudos de Cinema, Fotografia e Audiovisual do XXII Encontro Anual da Compós, na Universidade Federal da Bahia, em Salvador, em junho de 2013.

2. Professor do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco. Doutor e mestre em Comunicação pela UFPE. Atua principalmente nas áreas de teoria e história do cinema, com ênfase na análise fílmica, nos estudos dos gêneros fílmicos e nos estudos do som. Tem interesse especial na pesquisa da estilística cinematográfica e no cinema de horror.  
E-mail: rcarreiro@gmail.com



**Resumo**

Falsos documentários de horror codificados como found footage têm sido massivamente realizados nas últimas duas décadas. Filmar um roteiro de ficção com a textura estilística de um documentário exige restrições criativas, a fim de impor a imagens e sons o efeito de real presente em material filmado de forma amadora. Este ensaio examina padrões recorrentes de estilo usados para conjugar legibilidade narrativa e verossimilhança documental, combinação exigida pela presença de dispositivos de registros no diegese.

**Palavras-chave**

Horror, estilística, found footage, falso documentário, câmera diegética.

**Abstract**

Fake found footage horror films have been massively made in the last two decades. To shoot a fictional script and give to it the texture of a documentary, a filmmaker has to deal with a number of creative restrictions in order to impose to images and sounds an effect of reality present in amateur footage. This essay examines recurring patterns of style, in this subgenre of movies, which have been used to combine narrative clarity and documental verisimilitude – a combination imposed by the presence of recording devices on the diegesis.

**Keywords**

Horror film, stylistics, found footage, mockumentary, diegetic camera.

### Introdução

A produção de falsos documentários de horror codificados como *found footage*, que se tornou massiva nas últimas duas décadas, tem concretizado um fenômeno cinematográfico digno de interesse. Esse tipo de filme, híbrido de ficção e documentário, começou a ser explorado em meados dos anos 1970. O formato foi cristalizado pelo longa-metragem italiano *Canibal holocausto* (*Cannibal holocaust*, Ruggero Deodato, 1980), marco fundamental do falso documentário no cinema (PIEDADE, 2007, p. 376). Passou então a ser explorado, ainda de forma tímida e esparsa (BORDWELL, 2012). Quase vinte anos se passaram antes que o falso *found footage* se tornasse um formato popular entre cineastas, o que ocorreu após a boa recepção de crítica e público ao filme *A bruxa de Blair* (*The Blair witch project*, Eduardo Sánchez e Daniel Myrick, 1999)<sup>3</sup>. A partir de então, a produção de falsos *found footage* explodiu em quantidade, a ponto de parte da crítica jornalística dos Estados Unidos criar uma alcunha para esse tipo de produção: *found footage genre*<sup>4</sup>.

De modo geral, os filmes chamados dessa forma possuem enredos ficcionais que utilizam deliberadamente procedimentos estilísticos e/ou narrativos normalmente associados ao documentário, muitas vezes com a intenção de enganar o espectador quanto ao caráter ontológico de suas imagens e sons. Pode-se afirmar, parafraseando Fernão Pessoa Ramos (2008, p. 27), que em filmes de falso *found footage* a utilização deliberada do *estilo* documental confunde a fruição do espectador sobre a *intenção* do cineasta – e é na interação

---

3. Realizado ao custo de US\$ 30 mil, *A bruxa de Blair* faturou um total de US\$ 246 milhões nas bilheteiras, se tornando o quarto filme de horror mais visto de todos os tempos e o filme de melhor relação custo/arrecadação feito até o momento.

---

4. Alguns pesquisadores preferem usar outros jargões, como *Point of view (POV) films* ou *discovered footage films* (termo criado por David Bordwell), para evitar confusões com outro gênero fílmico também chamado de *found footage*, praticado por cineastas como Péter Forgács, Harun Farocki e Martin Arnold, e que consiste, em sua maioria, da produção de documentários experimentais a partir da colagem e da ressignificação de imagens de arquivo preexistentes.

entre esses dois pilares que se dá a percepção de um filme pelo espectador, no que se refere ao seu discurso ontológico.

Embora não seja possível afirmar quantos filmes de *found footage* codificados como documentários foram produzidos desde a consolidação do formato, é seguro que estamos falando um número superior a duas centenas, segundo dados obtidos em bancos de registro cinematográfico disponíveis na internet (Internet Movie Database, Box Office Mojo e Amazon, entre outros). Esses títulos foram realizados em países como Austrália, Noruega, Dinamarca, Estados Unidos, Japão, Índia, Espanha, Bélgica, França, Costa Rica, México e Brasil, e sob modos distintos de produção. O formato já foi utilizado também em quatro minisséries de TV e quatro games eletrônicos<sup>5</sup>. O número de lançamentos de ficções codificadas como documentários, vinculadas sobretudo ao gênero filmico do horror, continua aumentando.

---

5. A estatística relativa aos lançamentos cinematográficos inclui apenas longas-metragens presentes no banco de dados do IMDb.

A compilação feita para minha pesquisa contém mais de 230 falsos documentários codificados como *found footage* e pode ser conferida aqui: <http://www.imdb.com/list/tagV4JrckY/>.

De fato, o interesse do público de cinema por filmes constituídos parcial ou inteiramente por imagens (e sons) de textura amadora, íntimas ou caseiras parece estar crescendo consideravelmente nas últimas duas décadas. Isso nos levar a supor que a consolidação do falso documentário de horror feito como *found footage* consiste em uma das múltiplas faces de um fenômeno mais amplo e culturalmente significativo do que a consolidação de um subgênero filmico específico.

Acadêmicos de origens diferentes têm refletido sobre esse fenômeno, a partir de múltiplas abordagens teóricas (ODIN, 1995; WEST, 2005; FELDMAN, 2008; BRASIL; MIGLIORIN, 2010; HELLER-NICHOLAS, 2011; INGLER, 2011; CÁNENA; FERRARAZ, 2013). A resignificação de filmes de família, o uso de vídeos disponíveis na Internet dentro de trabalhos audiovisuais, a popularidade de imagens amadoras, os fenômenos midiáticos nascidos de vídeos caseiros postados no YouTube, a forte e crescente tendência da aceitação de erros técnicos – até mesmo a preferência por imagens que contenham esses erros, como índices de um realismo nem sempre verdadeiro – e a espetacularização de imagens e sons da intimidade constituem temas que integram um debate mais amplo sobre novos regimes de visualidade que privilegiam imagens não profissionais.

Essas são algumas das razões existentes para que um cineasta opte por fazer um filme de ficção codificado como documentário de *found footage* (o baixo custo de produção, que não exige gastos altos com equipamentos de filmagem ou atores famosos, é outra razão importante). De qualquer forma, a decisão de filmar um roteiro dessa forma obriga um diretor de cinema a se defrontar com uma série de restrições criativas que ele precisará driblar, se quiser que seu filme tenha a clareza narrativa de uma ficção tradicional somada à aparência de realidade de um documentário.

Conjugar os dois princípios contraditórios da narração cinematográfica – a legibilidade narrativa e a verossimilhança documental – parece ser o maior desafio de qualquer cineasta que deseja experimentar com o formato. Dar ao filme a aparência de um documento histórico é parte essencial da prática criativa, pois a textura imagética e sonora exerce papel importante na produção, dentro da moldura ficcional, de um efeito de real (BARTHES, 1972, p. 43) necessário para incluir o produto dentro da demanda por realismo (ainda que simulado) ao qual nos referimos. Nesse sentido, a mimetização das convenções e códigos oriundos do documentário constitui prática importante na produção do efeito do real, pois esse gênero de filmes “aparenta ter a capacidade de retratar o mundo da forma mais acurada e realista possível” (ROSCOE; HAIGHT, 2001, p. 23).

Nos falsos *found footage* existe, pois, uma necessidade estilística que desestabiliza a relação de superioridade da legibilidade sobre a verossimilhança que existe comumente no cinema de ficção tradicional, conforme apontado por Rick Altman (1992). Nos filmes de ficção codificados como *found footage*, ambos os princípios são igualmente importantes.

A decisão de realizar um filme de ficção com uso da estilística do documentário de *found footage* não é tão simples quanto parece. Não se pode transformar um roteiro planejado como uma ficção tradicional numa produção deste tipo. Uma série de restrições de ordem narrativa e estilística, especialmente quanto à representação visual e sonora do espaço físico e geográfico, dos pontos de vista visual e narrativo e do ponto de escuta, se impõe. Essas restrições

estão, em geral, relacionadas direta ou indiretamente ao conflito entre legibilidade e verossimilhança, cujo equilíbrio é bastante diferente do almejado numa ficção tradicional. O objetivo deste ensaio consiste em identificar e analisar essas restrições, examinando como os diretores dos falsos *found footage* têm lidado com elas.

### A câmera diegética

A mais destacada característica do falso *found footage* de horror – aquela que influencia e define todos os padrões recorrentes de estilo associados a este ciclo de produção – tem relação direta com o citado conflito entre legibilidade e verossimilhança, e consiste na presença de um aparato de captação de imagem e sons dentro da diegese. Daqui em diante, vamos chamar esse aparato de câmera diegética. Bill Nichols descreve assim o impacto da presença da câmera na audiência de um documentário:

A presença da câmera “na cena” atesta sua presença no mundo histórico. Isso confirma a sensação de comprometimento, ou engajamento, com o imediato, o íntimo, o pessoal, no momento em que ele ocorre. Essa presença também confirma a sensação de fidelidade ao que acontece e que pode nos ser transmitida pelos acontecimentos, como se eles simplesmente tivessem acontecido, quando, na verdade, foram construídos para terem exatamente aquela aparência (NICHOLS, 2005, p. 150).

A câmera diegética demarca a principal diferença narrativa do subgênero em relação à ficção tradicional, na qual os personagens não percebem a existência de dispositivos de registro de imagens e sons. Na tradição narrativa do cinema ficcional, este aparato costuma ter o dom da ubiquidade: o cineasta é capaz de narrar a progressão dramática do enredo a partir de múltiplos pontos de vista, tanto objetivos quanto subjetivos, de acordo com os desejos e necessidades da instância narradora.

A presença da câmera diegética, obrigatória para imprimir à narração o efeito de real pretendido, impõe uma série de restrições

ao ato narrativo, tendo inclusive implicações no desenvolvimento dramaturgico. Na ficção tradicional, por exemplo, a ubiquidade do narrador oculto implica este “poder mover” livremente o dispositivo de registro, escolhendo a todo tempo o posicionamento de câmera mais favorável, em termos de geografia, perspectiva e ponto de vista, para que o espectador compreenda mais rapidamente a progressão do enredo. A câmera pode ser posicionada inclusive em lugares fisicamente inacessíveis da diegese, já que ela existe e é operada em uma dimensão puramente narrativa, onipresente e não sensível aos eventos diegéticos. A mesma afirmação vale para o gravador de sons.

Já no falso filme de *found footage*, a seleção da localização espacial e do ponto de vista de registro das ações é limitada pela fisicalidade do dispositivo fílmico. Em geral, um (ou mais de um) personagem precisa operar o equipamento. Mas, mesmo nos casos em que a câmera funciona sem ser manuseada por alguém – caso, por exemplo, dos sistemas de vigilância usados nos quatro filmes da série *Atividade paranormal*, produzida entre 2007 e 2012 nos Estados Unidos – o ângulo de visão (e, em muitos casos, o ponto de vista narrativo) não pode ser alterado a cada plano, à livre escolha do narrador. É precisamente por isso que o sistema plano/contraplano para o registro de diálogos, tão comum na ficção tradicional, só pode existir num falso *found footage* se houver mais de uma câmera presente na cena.

Além disso, a consciência da presença do dispositivo de registro dentro da diegese influencia, como se sabe, o comportamento das pessoas que estão sendo filmadas. Nesse sentido, eles se tornam duplamente atores, pois mesmo dentro da diegese sabem que estão representando versões de si próprios para a câmera, algo que não ocorre na narração tradicional, em que a câmera oculta aos personagens impõe uma qualidade *voyeur* ao registro (os personagens não sabem que estão sendo filmados). Este tópico tem sido problematizado por muitos cineastas, como Werner Herzog em *O homem urso* (*Grizzly man*, 2005) e Eduardo Coutinho em *Jogo de cena* (2007), apenas para citar dois exemplos, e também por teóricos (NICHOLS, 2005; RAMOS, 2008; GAULTIER, 2011).

Alguns falsos *found footage* de horror, como *Diário dos mortos* (*Diary of the dead*, George Romero 2007), também discutem a questão da representação (e da autorrepresentação) numa sociedade cada vez mais midiática. Essas questões, contudo, escapam ao objetivo deste ensaio.

Do ponto de vista estilístico, a presença na diegese de dispositivos de registro possui implicações que interferem de modo bastante sensível no conflito entre os princípios da legibilidade e da verossimilhança. Em primeiro lugar, existe a obrigatoriedade de que pelo menos um personagem opere a câmera. Mesmo que este personagem não esteja com o equipamento nas mãos o tempo inteiro, ele ainda precisa ligá-lo, desligá-lo e cuidar para que ele esteja em funcionamento nos momentos dramaticamente relevantes, para que o espectador não seja privado de nenhuma informação essencial para a compreensão do enredo.

De fato, a câmera (e também o gravador de sons, se este for um dispositivo autônomo) cria uma conexão oculta entre as dimensões diegética e narrativa, ou entre determinados personagens e a instância narradora. Em outras palavras, o personagem que opera a câmera deverá, na maior parte do tempo, obedecer a necessidades que não são verdadeiramente dele, mas sim do narrador. Em cada cena, este personagem terá que estar mais ou menos próximo do (e com a câmera apontada para o) lugar onde se concentra o foco principal de interesse dramático, a fim de garantir a legibilidade daquela ação pelo espectador. Por outro lado, o personagem em questão não pode agir de modo excessivamente mecânico, não natural, assumindo uma preocupação exclusivamente narradora, pois sua presença na diegese o torna sensível aos eventos que ameaçam a estabilidade dramática.

Tomemos como exemplo o filme costa-riquenho *El sanatorio* (Miguel Alejandro Gomez, 2010) em que uma equipe de cineastas investiga aparições sobrenaturais num prédio de hospital abandonado. Quando os fantasmas surgem, o operador de câmera não pode permanecer registrando a ação de modo impassível. Isso seria normal numa ficção tradicional, em que a câmera não existe na diegese e, portanto, seu operador não está ameaçado pelos fantasmas,

podendo se preocupar exclusivamente com a legibilidade da ação. Num falso *found footage*, o personagem com a câmera precisa reagir como alguém que sofreria consequências físicas se não fugisse. Por isso, em *El sanatorio*, o operador de câmera corre aos tropeções, grita e se desespera. Ele sacode a câmera, a imagem treme, perde o foco, sofre com interferências elétricas, passa por regiões sem luz; ou seja, torna-se instável – é essa instabilidade, afinal, que introduz e garante a aparência de registro documental, produzindo o efeito de real que dá o aspecto de um documentário ao filme (RAMOS, 2008, p. 25) e, por consequência, providencia a verossimilhança necessária ao registro, aproximando sua estética daquela oriunda de um documento histórico. Este exemplo se aplica a, virtualmente, todos os falsos documentários codificados como *found footage* de horror, cuja estilística busca intencionalmente reproduzir, por meio de uma variedade de técnicas de manipulação de imagem e som, os padrões de estilo de um documentário real.

A porção mais facilmente reconhecível das técnicas que garantem a impressão de instabilidade da tomada na banda imagética dos falsos *found footage* está na reprodução intencional de erros técnicos, supostamente oriundos da impossibilidade de manuseio da câmera de maneira tecnicamente correta. Em um documentário real, especialmente quando os eventos registrados são ocasionais e impossíveis de repetir, não existe a possibilidade de corrigir movimentos de câmera, iluminação deficiente e detalhes técnicos em geral. Daí a câmera tremida, riscos na imagem e tomadas em completa escuridão que podemos ver em filmes como *Apollo 18* (Gonzalo López-Gallego, 2011), *A bruxa de Blair*, *Desaparecidos* (David Schürmann, 2011), *O caçador de Troll* (*Trolljegeren*, André Øvredal, 2010), *The Poughkeepsie tapes* (John Erick Dowdle, 2007) e tantos outros.

A verossimilhança, portanto, ganha importância dentro da estilística desse tipo de filme, mas não a ponto de eliminar a legibilidade do enredo. Essa necessidade continua a existir. O diretor precisa encontrar maneiras de criar o efeito de real necessário sem perder totalmente a legibilidade. Se o *cameraman* de *El sanatorio* largasse a câmera quando fosse atacado por um fantasma (algo



normal se estivéssemos falando de um documentário verdadeiro, no qual a preocupação do operador de câmera em garantir a própria sobrevivência seria evidentemente maior do que com realizar o registro do fato), estaria agindo de modo perfeitamente coerente, mas o espectador não saberia o que aconteceu com ele e com os demais personagens do filme. A plateia seria privada de informações essenciais à progressão do enredo, algo que não pode ocorrer, especialmente num filme de ficção.

Uma das maneiras de garantir a impressão de verossimilhança sem que se perca a legibilidade da imagem consiste na organização cuidadosa da *mise-en-scène*, sem que, no entanto, essa organização seja claramente perceptível pelo espectador. Assim, quando um personagem de um falso *found footage* começa a correr para fugir de um monstro, fantasma ou psicopata, por exemplo, ele nunca desliga ou abandona o equipamento de filmagem. Continua a fazer o registro. Dessa forma, são os erros técnicos sensíveis ao espectador, na imagem e no som, que garantem a impressão de verossimilhança: a câmera balança, desenquadra a imagem, aponta para lugares sem luz. Essas técnicas introduzem áreas de ilegitimidade imagética que normalmente não são aceitas na ficção cinematográfica tradicional, mas se mostram fundamentais em falsos documentários codificados como *found footage*.

Assim, um dos desafios narrativos mais básicos do cineasta consiste em providenciar maneiras de prover a plateia continuamente com informações sobre a progressão dramática, equilibrando o encadeamento narrativo incessante com a instabilidade da tomada que garante a aparência documental. Muitas vezes a câmera reenquadra a ação apenas por alguns instantes, o suficiente para que o espectador reconheça o que ocorre (em filmes estadunidenses, em particular, é bastante comum que mortes e ações violentas sejam eliminadas do filme justamente nas lacunas narrativas geradas pelo uso dessa técnica, que poderíamos chamar de *mostra-e-esconde*).

O final de *A bruxa de Blair*, quando a câmera permanece jogada no chão sem que se possa ver o que ocorre com os personagens fora do quadro, antes que o aparelho quebre e pare de registrar imagens, é um exemplo clássico dessa técnica. No filme espanhol *[Rec]*,

dirigido em 2007 por Paco Plaza e Jaume Balagueró, a mesma técnica é repetida em dois momentos distintos, sendo o primeiro no meio do filme (a câmera é largada no chão por alguns instantes pelo *cameraman*), e o segundo na sequência final, quando falta luz no prédio onde ocorre a ação. Nos dois casos, durante alguns minutos, o espectador continua acompanhando o desenrolar da ação dramática exclusivamente por meio do som (diálogos e ruídos), cuidadosamente planejado – e devidamente *sujo*, incluindo erros técnicos como saturação do sinal do microfone, para prover a verossimilhança necessária (TARRAGÓ, 2010).

A estratégia de organizar a *mise-en-scène* de forma a mostrar parte da ação dramática e esconder outra tem sido historicamente muito eficaz no cinema de horror. Nos falsos *found footage*, ela tem sido utilizada com ênfase ainda maior. Além de gerar tensão e mistério, essa técnica também pode garantir a verossimilhança documental sem que a legibilidade narrativa seja perdida. Um dos exemplos mais claros e criativos do uso dessa estratégia aparece em *Atividade paranormal 3* (*Paranormal activity 3*, Henry Joost e Ariel Schulman, 2011). Em certo ponto do filme, quando as assombrações começam a chamar a atenção do dono da casa onde se passa a ação dramática, este decide investigar melhor o caso. Como possui uma produtora de vídeo (protagonistas que possuem profissões ligadas ao cinema são muito frequentes nesse tipo de filme, como veremos adiante, porque ajudam a justificar para a plateia o uso intermitente e a operação tecnicamente adequada de equipamentos de filmagem), ele decide instalar câmeras em toda a casa.

Para cobrir os dois ambientes da sala, o protagonista instala uma das câmeras disponíveis sobre a base de um ventilador, que é mantido girando em elipses de 180 graus durante toda a noite. Esse movimento de câmera proporciona ao diretor do filme a oportunidade de pregar dois ou três sustos no espectador, mantendo-o em constante estado de expectativa e tensão sempre que as imagens fornecidas por essa câmera aparecem – afinal, nunca é possível antecipar o que invadirá o quadro no instante seguinte, quando a câmera desvela uma parte da imagem antes inacessível. A técnica se mostra altamente eficaz para gerar o afeto

do horror, fundamental em filmes do gênero, sem que se perca a verossimilhança documental necessária. Como nos exemplos anteriores, o uso dessa técnica é imposto e moldado pelo princípio da câmera diegética.

Esse jogo de *mostra-e-esconde* também pode incluir o uso da escuridão como forma de realçar a tensão de certas cenas sem que a verossimilhança seja perdida. Muitos filmes incluem momentos dramáticos em que a luz é repentinamente cortada ou reduzida por circunstâncias diegéticas extraordinárias (como explosões e curtos-circuitos elétricos), de modo que a visão da plateia é interrompida. Momentos de escuridão absoluta, sem que se possa enxergar nada, aparecem em *A bruxa de Blair* e *The tunnel* (Carlo Ledesma, 2011), por exemplo. Em muitos filmes, como *Cloverfield* (Matt Reeves, 2008), *[Rec]* e *O caçador de Troll*, câmeras especiais com visão infravermelha são manipuladas pelos personagens. Esse recurso garante que o espectador seja capaz de continuar recebendo informações narrativas por meio da banda de imagem do filme, em particular nos casos em que o som não pode, sozinho, garantir a legibilidade de toda a ação dramática.

Outro padrão recorrente ligado ao princípio da câmera diegética está na aparência amadora de muitas imagens. Quando os personagens dos filmes não têm acesso fácil a equipamentos profissionais de captação de imagens (câmeras digital de alta definição ou de 35 mm), muitas vezes registram os acontecimentos através de dispositivos amadores: câmeras de VHS (*Atividade paranormal 3*, *The Poughkeepsie tapes*, *Alien abduction: incident in Lake County*, dirigido por Dean Alioto em 1998), câmeras de vídeo digital de baixa resolução (como *Cloverfield* e *Poder sem limites – Chronicle*, feito em 2012 por Josh Trank), câmeras de telefones celulares (*Diário dos mortos* e *Ragini MMS*, filme indiano dirigido em 2011 por Pawan Kripalani), câmeras de vigilância (*Atividade paranormal 2*, Tod Williams, 2010) e assim por diante. A antologia *V/H/S* (2012), que reúne seis histórias curtas dirigidas por diferentes diretores, recebeu até mesmo o nome de um formato de imagens em movimento de qualidade técnica inferior. Esses formatos amadores possuem, em muitos casos, textura sem profundidade,

falta de definição de contornos, cores *gastas*. A aparência amadora também reforça, por meio da instabilidade da tomada, o senso de verossimilhança e o efeito de real (BARTHES, 1972, p. 43) pretendido pelos cineastas.

Do ponto de vista narrativo, a presença do aparato de registro de imagens e sons na diegese provoca o surgimento de outros padrões recorrentes. Um deles é a existência obrigatória de um (ou mais) personagem que manuseia a câmera. Por razões de ordem narrativa, esse personagem costuma configurar aquilo que alguns pesquisadores do cinema de horror, como Carol J. Clover (1992), apontam como elemento importante para garantir a indexação do filme como exemplar do gênero: a existência de pelo menos um personagem sobrevivente, que presencia de perto os fatos trágicos narrados no enredo e consegue permanecer vivo no final, tendo seu ponto de vista, na maioria das vezes, utilizado pela instância narrativa para gerar empatia entre público e personagens. Como forma de justificar a boa qualidade de imagens e sons capturados por esse sobrevivente, em muitos filmes de *found footage* eles são profissionais que atuam na indústria audiovisual: operadores de câmera, técnicos de áudio e editores de som e imagem têm presença constante em filmes como *[Rec]*, *A bruxa de Blair*, *Diário dos mortos*, *O caçador de Trolls*, *The tunnel*, *Fenômenos paranormais* e *O sanatório*, entre outros.

David Bordwell (2012) observa que a necessidade de evitar a ubiquidade da câmera, tradicional na ficção cinematográfica, leva muitos diretores de filmes de *found footage* a transformar equipes de filmagem em protagonistas dos enredos. Todos os filmes citados no parágrafo anterior se enquadram nessa observação. Esse padrão narrativo serve não apenas para justificar a boa qualidade de imagens e sons, mas também para oferecer uma explicação crível (parcialmente, pelo menos) para o fato de os personagens permanecerem registrando os eventos ocorridos na diegese, mesmo quando têm suas próprias vidas ameaçadas.

Por outro lado, como os personagens que operam diretamente o aparato de filmagem não podem ser mostrados com frequência (a não ser que exista uma segunda câmera, o que de fato ocorre

em alguns filmes, como *A bruxa de Blair* e *Atividade paranormal 2*), esse padrão traz consigo um problema: sem poder registrar visualmente as reações afetivas do operador de câmera na maior parte do tempo, o espectador tem dificuldade em criar empatia com seus desejos, emoções e medos. É por isso que em muitos filmes – entre os quais *O sanatório*, *O caçador de Trolls*, [Rec] e *The tunnel* – o *cameraman* é um sobrevivente, mas não um personagem importante para a narrativa.

No que se refere à estilística praticada pelos diretores desses filmes, alguns dos padrões que mais chamam a atenção contrariam tendências do cinema contemporâneo praticado em Hollywood, como o uso massivo de planos-sequência (em contraposição à montagem acelerada que vemos em filmes *mainstream*) e o baixo número de planos em *close-up* de rostos. De modo geral, os falsos *found footage* de horror compartilham entre si uma série de escolhas estilísticas mais ou menos comuns, relacionadas à *mise-en-scène*: tomadas longas e sem cortes, encenação em profundidade (a ação ocorre predominantemente num eixo perpendicular, e não paralelo à câmera) e predomínio de planos gerais, ao invés de *close-ups*. Todas essas ferramentas de estilo são usadas com frequência maior nos falsos documentários do que em enredos de ficção filmados da forma tradicional.

A predominância de planos gerais induz os filmes a apresentar, como característica associada, um baixo número de *close-ups* de rostos. Os dois padrões visuais advêm de uma terceira característica: a montagem visual dos falsos *found footage* tende a ser mais lenta, com planos de maior duração do que em filmes de narrativa tradicional. Pode-se comprovar esse padrão recorrendo à pesquisa de Barry Salt (2009), que registra em estatísticas a tendência de aceleração progressiva da montagem visual ocorrida a partir da virada entre os anos 1950 e 1960, quando a média de duração de um plano estava entre oito e nove segundos, e o final dos anos 1990, momento em que a média caiu para quatro segundos por plano (SALT, 2009, p. 358). Essa média tende a ser muito mais alta em filmes de *found footage*, e a explicação para isso tem origem também no princípio da câmera diegética: como a maior parte dos filmes possui apenas

um aparato registrando a ação dramática, o diretor não pode variar o enquadramento ao longo da cena, procedimento que destruiria a verossimilhança documental. *[Rec]*, por exemplo, contém apenas 72 tomadas, o que resulta numa média de 57 segundos por plano (há um plano com 17 minutos e 51 segundos de duração). Mesmo *A bruxa de Blair*, que tem duas equipes autônomas registrando os eventos com aparatos distintos, tem média de 15 segundos por plano, duração quase quatro vezes mais alta do que a média de plano de um filme de ficção tradicional.

Pelo mesmo motivo, o número de *close-ups* de rostos é muito menor em falsos documentários de *found footage*. Num longa-metragem contemporâneo, o número de tomadas que focalizam um rosto humano em primeiro plano costuma girar em torno de 50% (CARREIRO, 2011, p. 209), seguindo uma tendência da poética da continuidade intensificada (BORDWELL, 2005, p. 119). Porém, se o filme é construído com tomadas longas nas quais a câmera toma parte da ação e não para de mexer, é natural que haja poucos *close-ups*. Bordwell (2012) nota que as conversas entre dois personagens, que na ficção tradicional são filmadas normalmente no clássico sistema plano/contraplano, em falsos *found footage* de horror são enquadradas quase sempre através de um único plano geral ou médio que reúne os dois personagens com falas. Uma alternativa a essa estratégia consiste em filmar todo o diálogo num plano médio, sem cortes, em que um dos personagens é enquadrado sozinho, da cintura para cima, enquanto o segundo ator permanece fora do quadro, às vezes operando a câmera. Esse tipo de enquadramento lembra uma entrevista filmada para a TV e aparece com certa constância, porque boa parte dos falsos documentários de *found footage*, não custa lembrar, mostra equipes de TV filmando reportagens ou documentários.

Mais um padrão de estilo relacionado à presença da câmera na cena é a tendência para a encenação em profundidade, que consiste no estabelecimento de um eixo de ação física, para os atores, perpendicular ao eixo da câmera, de forma que a ação física dos personagens tende a se concentrar mais sobre esse eixo vertical e menos no eixo paralelo (e horizontal) à câmera. Esse

tipo de encenação, chamada de “recessiva” por David Bordwell (2008, p. 219), remonta às décadas de 1930 e 1940, quando foi popularizada por diretores como Jean Renoir, Kenji Mizoguchi e Orson Welles. Quando realizada de modo cuidadoso, como em *[Rec]* e *A bruxa de Blair*, a encenação recessiva reduz a necessidade de movimento lateral da câmera, que produz muitas vezes borrões de imagem quase ilegíveis, conhecidos no jargão cinematográfico como *chicotes*. Desse modo, a encenação em profundidade torna a imagem mais estável, ampliando sua legibilidade sem afetar a verossimilhança.

No que se refere ao uso do som nesses filmes, o princípio da câmera diegética é igualmente decisivo para as escolhas estilísticas efetuadas pelos cineastas. Na maioria dos falsos *found footage* não há música extradiegética, procedimento comum na ficção tradicional que reduz a verossimilhança documental. Além disso, imperfeições oriundas da manipulação apressada na captação do som direto (que, evidentemente, não pode ser sanada como em uma ficção, já que as cenas de um documentário não podem ser repetidas) são valorizadas: sinal saturado do microfone, vozes sobrepostas, rangidos, chiados, microfônias, sons de respiração dos atores etc. Muitas vezes, erros derivados de técnicas deficientes de captação sonora são construídos cuidadosamente em estúdio, como no caso de *[Rec]* (TARRAGÓ, 2010). No exemplo citado, essa estratégia permitiu a construção de uma textura de imperfeição sonora sem que se perdesse a clareza narrativa, já que a construção dos defeitos de captação do som na pós-produção permitiu à equipe de editores de som decidir em quais momentos do enredo as vozes dos atores poderiam ficar ilegíveis sem que a plateia fosse privada de informações dramáticas relevantes.

### Conclusão

Os padrões recorrentes de estilo descritos acima derivam do conflito entre verossimilhança documental e legibilidade narrativa. Como vimos, é a presença de um dispositivo de registro de imagens e sons dentro da diegese que impõe aos cineastas a necessidade de uma abordagem estilística distinta daquela aplicada a filmes tradicionais.

Um falso documentário de horror codificado como *found footage* precisa simular a aparência de um documentário verdadeiro, a fim de inscrever nos sons e imagens apresentados à plateia um efeito de real. Esse efeito de real será tão mais forte quanto mais parecida com um documentário verdadeiro for a estilística do filme em questão, porque “o uso de técnicas de documentário acrescenta ao gênero do horror uma aura forte de realidade” (RHODES, 2002).

De fato, o conflito entre legibilidade e verossimilhança atravessa todo tipo de filme, como assinala Rick Altman (1992). Numa ficção tradicional, a ubiquidade da câmera garante que a legibilidade leve alguma vantagem nesse conflito, pois os cineastas têm a possibilidade de variar o ângulo de câmera, o ponto de vista narrativo e o ponto de escuta sonoro para permitir que o público compreenda as informações narrativas sem interrupções. No entanto, a ubiquidade consiste em uma convenção cinematográfica, uma ferramenta narrativa que não possui lastro na realidade, mas cujo uso contínuo tornou-a aceitável pelo espectador, de modo que naturalizamos o princípio de que, em uma ficção comum, imagens e sons nos serão apresentadas do ângulo mais favorável possível à compreensão do enredo.

Nos falsos documentários de horror, conforme pudemos demonstrar, essa abordagem contém uma cilada. A ubiquidade do aparato de registro de sons e imagens costuma garantir qualidade técnica excelente, e isso pode arruinar o caráter de documento histórico desses registros. O caráter documental é crucial para alimentar a ilusão (ainda que consentida) do público a respeito de estar olhando para uma janela que acessa o real. Por isso, é natural que os profissionais que realizam esse tipo de filme ressaltem certo grau de imperfeição técnica na apresentação das informações visuais e sonoras. Os padrões recorrentes analisados nesse ensaio, que constituem a estilística dos falsos *found footage*, derivam dessa necessidade.

Praticamente todos os falsos documentários produzidos nos últimos 20 anos se pretendem fazer passar por registros genuínos de algum evento extraordinário, fruto de um modelo de produção – muitas vezes amador ou mesmo leigo – baseado na observação



espontânea. O enredo da maior parte desses filmes mostra pessoas tentando registrar algo (caso dos três estudantes de *A bruxa de Blair*, por exemplo) quando algum evento inesperado se sobrepõe ao objetivo inicial e ameaça suas vidas. O registro fílmico desse evento (ou, em alguns casos, da reação dos personagens ao evento) empresta o falso status de documento histórico a esse registro, algo que remonta diretamente aos modos de representação expositivo, observativo e participativo, conforme classificados por Bill Nichols (2005, p. 136).

Assim, podemos afirmar que os padrões estilísticos de imagem e som dos falsos documentários de horror são os mesmos que constituem a estilística dos documentários em que predominam esses modos de representação. Evidentemente, não se trata de coincidência. Os diretores de falsos *found footage* de horror desejam incluir em seus filmes, além de informações narrativas sobre uma história de ficção, um efeito de real reforçado pela aparência de documento histórico. Por isso, se esforçam para emular as ferramentas de estilo presentes nos documentários observativos e/ou participativos, cuja superfície estilística é mais reconhecível pelos espectadores<sup>6</sup>.

---

6. Os documentários reflexivos, poéticos ou performáticos – outros modos de representação classificados por Nichols – costumam apresentar forte caráter autoconsciente, propriedade que muitas vezes obscurece o efeito de real importante para gerar na plateia o afeto do horror. Isso pode explicar porque os diretores de falsos documentários de horror não costumam recorrer a esses modos de representação.

Diante dessas constatações, pode-se questionar qual o motivo (ou os motivos) de os filmes de horror terem passado, nos últimos anos, a usar a imperfeição técnica do registro imagético e sonoro como uma convenção narrativa capaz de produzir um efeito de real mais potente. A questão é complexa e merece uma reflexão detalhada, que não cabe nesse espaço, mas algumas das respostas possíveis passam, certamente, pelo caráter de testemunho histórico que é percebido, nas imagens produzidas de forma amadora, íntima ou espontânea, pelos espectadores. Este caráter é gerado ou reforçado pela existência de imperfeições técnicas simuladas a partir do princípio da câmera diegética.

Para Alexandra Heller-Nicholas (2011), o efeito de real gerado pela câmera diegética responde diretamente pelo resultado afetivo mais forte, obtido por falsos documentários de horror junto às audiências contemporâneas:

A sensação de emoção e perigo resultante de assistir a um filme como *A bruxa de Blair*, *[Rec]* ou *Atividade paranormal* não decorre da dúvida ou da certeza sobre a veracidade das imagens, mas da construção formal das próprias imagens, pois esta construção sugere que, se houvesse imagens realmente verdadeiras nesses filmes, elas se pareceriam exatamente como são (HELLER-NICHOLAS, 2011, p. 29).

Em outras palavras, parte do fascínio das ficções de horror codificadas como documentários de *found footage* está na estilística que simula o aspecto histórico das imagens e sons que compõem as obras. Para que esse fascínio se concretize, porém, é fundamental que a estilística do documentário seja devidamente reconhecida como tal. Daí a adesão deliberada dos cineastas à estética documental, imposta pelo princípio da câmera diegética.

## Referências

ALTMAN, R. *Sound theory, sound practice*. New York: Routledge, 1992.

BARTHES, R. “O efeito de real”. In: BARTHES, R. *O rumor da língua*. São Paulo: Martins Fontes, 1972.

BORDWELL, D. *Figuras traçadas na luz*. Campinas: Papyrus Editora, 2009.

\_\_\_\_\_. “Return to paranormalcy”. *Observations on film art*. Publicado em 13 nov. 2012. Disponível em <<http://www.davidbordwell.net/blog/2012/11/13/return-to-paranormalcy/>>. Acesso em: 17 de fev. 2013.

\_\_\_\_\_. *The way Hollywood tells it: story and style in modern movies*. Los Angeles: University of California Press, 2006.

BRASIL, A.; MIGLIORIN, C. “Biopolítica do amador: generalização de uma prática, limites de um conceito”. *Galáxia*, São Paulo, n. 20, p. 84-94, dez. 2010.

CÁNEPA, L. L.; FERRARAZ, R. “Fantasmagorias das imagens cotidianas: o estranho e a emulação do registro videográfico doméstico no cinema de horror contemporâneo”. In: BRASIL, A.; Morettin, E; LISSOVSKY, M. *Visualidades hoje*. Salvador: Edufba, 2013.

CARREIRO, R. “Atividade paranormal”. *Cine Repórter*, 2010. Disponível em: <<http://www.cinereporter.com.br/criticas/atividade-paranormal>>. Acesso em: 10 jul. 2013.

\_\_\_\_\_. *Era uma vez no spaghetti western: estilo e narrativa na obra de Sergio Leone*. Tese (Doutorado) – Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2011.

CLOVER, C. J. *Men, women, and chainsaws: gender in the modern horror film*. New Jersey: Princeton University Press, 1992.

FELDMAN, I. “O apelo realista: uma expressão estética da biopolítica”. In: ENCONTRO ANUAL DA COMPÓS 17, São Paulo (Brasil), 2008. *Anais eletrônicos...* São Paulo, Unip, 2008. Disponível em: <[http://www.compos.org.br/data/biblioteca\\_359.pdf](http://www.compos.org.br/data/biblioteca_359.pdf)>. Acesso em: 11 jul. 2013.

GAULTIER, G. *O documentário: um outro cinema*. Campinas: Papirus, 2011.

HELLER-NICHOLAS, A. “Pre-history of ‘Reality’ horror film”. *O3Media* (Università Roma Tre), v. 4, n. 9, p. 26-30, jan. 2011.

INGLE, Z. “George A. Romero’s diary of the dead and the rise of the diegetic camera in recent horror films”. In: *O3Media* (Università Roma Tre), v. 4, n. 9, p. 26-30, janeiro de 2011.

NICHOLS, B. *Introdução ao documentário*. Campinas: Papirus, 2005.

ODIN, R. (Org.). *Le film de famille: usage privé, usage public*. Paris: Méridiens-Klincksieck, 1995.

PIEDADE, L. F. R. *É tudo verdade? A exploração no documentário e o documentário de exploração*. Tese (Doutorado) – Universidade de Campinas, Campinas (SP), 2007.

RAMOS, F.P. *Mas afinal... o que é mesmo documentário?*. São Paulo: editora Senac, 2008.

RHODES, G.D. “Mockumentaries and the production of realist horror”. *Post-Script*, v. 21, n. 3, p. 46-60, julho de 2002.

ROSCOE, J.; HIGHT, C. *Faking it: mock-documentary and the subversion of factuality*. Manchester: Manchester University Press, 2002.

SALT, B. *Film style & technology: history and analysis*. London: Stardword, 2009.

TARRAGÓ, O. “Exclusive interview with Oriol Tarragó”. *Designing Sound* (blog). Publicado em 2010. Disponível em: <<http://designingsound.org/2010/04/exclusive-interview-with-oriol-tarrago-sound-designer-of-rec-and-rec-2/>>. Acesso em: 10 jul. 2013.

WEST, A. “Caught on tape: the legacy of low-tech reality”. In: KING, G. *The spectacle of the real: from Hollywood to reality TV and beyond*. Bristol: Intellect, 2005.



# **Mise-en-abyme da cultura:** a exposição do “antecampo” em *Pi’õnhitsi* e *Mokoi Tekoá* *Petei Jeguatá*<sup>1</sup>

//////////////////// André Brasil<sup>2</sup>

1. Este texto é parte da pesquisa *Formas de vida na imagem: biopolítica, perspectivismo e cinema*, apoiada pela Fapemig por meio do PPM VI (Programa Pesquisador Mineiro).

2. Professor e pesquisador do Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Universidade Federal de Minas Gerais. Doutor pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. E-mail: [agbrasil@uol.com.br](mailto:agbrasil@uol.com.br)



### Resumo

Dedicando-se à análise de dois documentários — *Pi'õnhitsi e Mokoi Tekoá Petei Jeguatá* —, o artigo sugere a natureza constituinte do *antecampo* em filmes indígenas. Trata-se do espaço no qual o realizador encena um duplo e intercambiável papel: dentro da cena, como membro da comunidade, e fora da cena, como cineasta. Em seguida, desdobramos a hipótese de que, por meio da exposição do antecampo, o cinema indígena expressa, em *mise-en-abyme*, o engendramento entre cultura e “cultura”.

### Palavras-chave

*Pi'õnhitsi, Mokoi Tekoá Petei Jeguatá*, cinema indígena, cultura com aspas, reversibilidade.

### Abstract

Through the analysis of two documentaries — *Pi'õnhitsi e Mokoi Tekoá Petei Jeguatá* —, the article suggests the constitutive nature of the “antecampo” (the space behind the camera) in the indigenous films. It is the space in which the director enacts a double and interchangeable role: within the scene, as a member of the community, and out of the scene, as a filmmaker. Then, we unfold the hypothesis that, through the exposition of the “antecampo”, the indigenous cinema expresses, by *mise-en-abyme*, the engendering between culture and “culture”.

### Keywords

*Pi'õnhitsi, Mokoi Tekoá Petei Jeguatá*, indigenous cinema, “culture”, reversibility.

Na primeira cena de *Corumbiara* (2009), Vincent Carelli comenta as imagens do documentário *A festa da moça* (1986), experiência inaugural do Projeto *Vídeo nas aldeias*. Naquela época, tratava-se de filmar os índios e retornar a eles as imagens: entusiasmados com a possibilidade de se ver na telinha, “os Nambiquara começam a delirar, e a gente, com eles”. Eis que, provocados pelo filme, retomam uma cerimônia há 20 anos abandonada e furam o lábio de 30 jovens.

Explicita-se ali, logo no início do projeto, a força performativa do cinema: se, por um lado, é sabido que a câmera intervém na situação filmada, criando a cena, por outro lado, o filme retorna ao mundo quando é visto, instaurando desdobramentos inauditos. Para o VNA, essa performatividade das imagens é definidora: ali, o cinema torna-se um importante instrumento de *invenção da cultura*, tal como a compreende Roy Wagner (2010): invento minha cultura no mesmo ato de inventar a cultura do outro. Como bem mostra o trabalho seguinte de Carelli, *O espírito da TV* (1990), ao ver a própria imagem confrontada com as imagens de outras etnias, os waiãpi situam sua cultura, estabelecendo distinções e afinidades, separações e intercâmbios. *O espírito da TV* (e outros filmes dessa primeira fase) sugere ainda uma questão que se vai tornando mais e mais importante à medida que os filmes são realizados: a própria noção de imagem se insinua outra, em alguma medida, diferente da acepção que forjamos historicamente no Ocidente (ainda que saibamos o quão arriscadas são as generalizações desse tipo). O maracá que se agita no interior da imagem pode, quem sabe, repercutir no mundo fora do filme, produzindo efeitos muito concretos.

Como já discutimos em outro artigo (BRASIL, 2012), sem desconsiderar as enormes diferenças de propósito e de resultado entre os filmes, o que chamamos de *cinema indígena* é uma rica manifestação daquilo que Manuela Carneiro da Cunha (2009) definiu como “cultura com aspas”, quando os índios se valem de definições antropológicas para performar e citar reflexivamente a própria cultura. As “aspas”, vale notar, circunscrevem — ainda que precariamente — a experiência cultural de um grupo e, ao mesmo tempo, colocam-na em relação com o que está fora dela: trata-se, no caso do cinema indígena, de uma relação negociada e, tantas vezes, conflituosa, entre a maneira como os índios concebem a imagem da própria cultura e os conceitos metropolitanos de cultura. Lembremos, mais uma vez, a pergunta de Carneiro da Cunha (2009, p. 355), que, apesar de formulada em outro contexto, sugere um rico programa de pesquisa em torno do cinema indígena: “Como é que povos indígenas reconciliam prática e intelectualmente sua própria imaginação com a imaginação limitada que se espera que eles ponham em cena?”.

Ainda em diálogo com a antropologia, podemos retomar a proposição de Sahlins (1997), para sugerir uma espécie de *indigenização do cinema*, assumido aqui fortemente como prática cultural e interétnica. Esse processo não se resume, é claro, à tematização por meio do cinema de questões ou traços culturais dos povos indígenas. Nem mesmo à visibilidade ou representação das culturas indígenas para si e para outras comunidades de espectadores. Ainda que essas demandas estejam presentes e sejam indissociavelmente importantes, poderíamos ir mais longe, para nos perguntar: que concepções de cinema, cultura, visibilidade, imagem ou representação estão em jogo quando os coletivos indígenas passam a produzir, eles próprios, os filmes? Ou ainda, repercutindo no cinema a célebre questão antropológica de Viveiros de Castro (2002, p. 122): “qual o ponto de vista nativo sobre o ponto de vista?”.

Para fazer jus à concepção de “ponto de vista” ali reivindicada, as abordagens do cinema devem estar atentas às práticas que o constituem, em visada pragmática: qual cinema o nativo pensa e faz



quando se põe a fazer cinema? Mais amplamente, na prática de um cinema nativo, como se experimentam traços de outras cosmologias, outras concepções de imagem e de visibilidade? Como a prática do cinema se imiscui — em mútua constituição — nas demais práticas cotidianas e ritualísticas? Em sua dimensão pragmática e antropológica, o cinema indígena será assim não apenas um modo de “imaginar uma experiência”, mas principalmente uma maneira bem concreta de “experimentar uma imaginação” (VIVEIROS DE CASTRO, 2002, p. 123).

Tudo isso se complexifica se retomamos a ideia de “cultura com aspas”: o cinema indígena é desde o início um híbrido, um dispositivo relacional, que articula o dentro da cultura com o fora dela, em múltiplas e variáveis dobragens. Um filme é sempre uma negociação entre os índios consigo mesmos e com não índios: os jovens realizadores, os professores das oficinas, os editais, as instituições, os membros da aldeia (especialmente os velhos), as comunidades de espectadores (a aldeia, as outras etnias, o público dos festivais...). A realização de um filme aciona portanto uma rede de relações que não existiria sem ele.

E, no entanto (ou portanto), há o filme: essas questões amplas demais, essas múltiplas dobragens entre dentro e fora devem ganhar a escala desse ou daquele filme singular. No caso específico do artigo, interessa-nos sublinhar o fato de que, em inúmeros filmes indígenas, essa pragmática está concretamente em cena, materializa-se formalmente em um espaço fílmico que chamaremos de *antecampo*. Trata-se do espaço atrás da câmera, com os sujeitos que abriga (o realizador, a equipe, os equipamentos). Em certos filmes, eles passam para a frente da câmera, implicando-se e posicionando-se internamente à cena: atentamo-nos assim, mais propriamente, à *exposição do antecampo*, na hipótese de que esse seja um traço não apenas recorrente mas também definidor do cinema indígena: não são raros os exemplos em que o processo de produção do filme se explicita, em estratégia que, a princípio, guarda semelhanças com a tradição do documentário moderno, de viés anti-ilusionista. Mas aqui, o escopo dessa estratégia — a exposição do antecampo — é abrangente: ela permite ao diretor implicar-se

na cena, simultaneamente, como diretor do filme e como membro da aldeia; como membro da aldeia e como mediador entre a aldeia e o que está fora dela. Se ainda se trata de “reflexividade”, ela se endereça não apenas ao cinema, mas, reiteramos, às práticas e processos culturais — interétnicos — mais amplos.

Como já sugerimos (BRASIL, 2013), no domínio do documentário, a explicitação do antecampo se move historicamente por ao menos duas demandas: de um lado, a abertura ao dialogismo; de outro, a reflexividade crítica. Em paralelo às transformações epistemológicas no campo das ciências humanas e sociais, o cinema moderno se define como dispositivo relacional, dialógico. Algo que, na teoria do documentário, reverbera na reivindicação por Jean-Louis Comolli (2008) de uma *mise-en-scène* compartilhada, aberta à *automise-en-scène* dos sujeitos filmados. Digamos, em complemento, que filmar o outro é, de uma forma ou de outra, filmar a si mesmo (estejamos ou não em cena). No ato de filmar a vida de outrem (suas *mise-en-scènes* individuais e coletivas), inventamos e expressamos nosso próprio modo de olhar, nosso ponto de vista.

A exposição do antecampo provoca, em contrapartida, o atravessamento (e mesmo a fratura) do dialogismo pela reflexividade. Revelar em cena a equipe e os equipamentos de filmagem será, no cinema, uma estratégia anti-ilusionista: expõem-se criticamente os mecanismos e meandros da representação e dos processos de construção de verdade. O dialogismo constrói, em relação, o ponto de vista. A reflexividade, por sua vez, acusa o caráter artificial, mediado e fraturado do diálogo. “O filme propõe uma relação dialógica, não sem simultaneamente suspeitar de suas próprias ambições” (BRASIL, 2013, p. 4).

A propiciar o posicionamento interno daquele que filma e ao colocar em tensão processos dialógicos e reflexivos, a explicitação do antecampo participa, mais amplamente, do abalo do regime representativo clássico (tal como construído historicamente no Ocidente). Nele, sabemos, ver significa *objetivar* (tornar objeto), pressupondo um recuo, um ocultamento do próprio ato de olhar (e do corpo daquele que olha). Inversamente, a exposição do

antecampo torna o olhar situado, participante, engajado; olhar que não apenas contempla, mas que sofre, concretamente em cena, os afetos do mundo. Aquele que filma compartilha com aqueles que são filmados uma mesma *mise-en-scène*. “Questiona-se portanto a enunciação clássica — assim como o lugar de verdade que ela instaura, afastado do mundo — para misturar, em uma mesma cena, sujeitos, processos de aproximação e de esquivia e discursos de diferentes naturezas” (BRASIL, 2013, p. 4).

Dialogismo e reflexividade ganham novas variações no momento em que o “outro” passa ele mesmo a se filmar, e podemos nos questionar se esse segundo conceito é ainda capaz de explicar o que está realmente em jogo nesse caso. Mais do que circunstancial, a constante e consciente exposição do antecampo em filmes indígenas é, reiteramos, estratégia fundamental dessa prática entre os índios: afinal, estou fora da cena — não se filma totalmente de dentro; para filmar, é preciso tomar certa distância —, mas, ao mesmo tempo, estou dentro da cena, já que sou parte da comunidade que o filme aborda, tornando-me também personagem. Aqui, o olho distanciado da câmera (o espírito que se afasta para construir uma representação do mundo) precisa se tornar, simultânea e novamente, situado, em constante intercâmbio entre o dentro e o fora. Não raro, a produção do filme explicita-se como espaço de negociação, seja entre os membros da aldeia, seja entre a equipe de trabalho (formada por indígenas e não indígenas). Expor o antecampo significa não apenas revelar o caráter construído e mediado da imagem cinematográfica mas também, principalmente, conceber o cinema como prática entre outras práticas culturais, inserida na vida da aldeia (em suas relações internas e externas).

---

3. Sabemos que essa é uma contradição em termos. *Stricto sensu*, o antecampo deve manter-se sempre fora da cena, diante dela.

Mas, aqui, nos referimos a essa situação em que os elementos que compõem o antecampo — a câmera e o sujeito que filma — entram em cena para dela participar. Por isso, a *mise-en-abyme*: é preciso sempre uma câmera a filmar, de fora, a outra câmera que agora está em cena.

Antes de abordar concretamente dois filmes específicos, vale ressaltar que o resultado, nesse caso, é sempre a *mise-en-abyme*: para que o antecampo<sup>3</sup> se exponha em cena, outro antecampo precisa se manter fora dela; há sempre outra câmera a filmar aquela que se mostra, há sempre um olhar que se oculta por trás do olhar.

### Cultura e “cultura”

Pode ser sutil, discreta, a maneira como o antecampo é convocado. O olhar do personagem para a câmera adensa a copresença entre quem filma e quem é filmado; convoca o fotógrafo/realizador para dentro da cena, mesmo que ele ainda não esteja visível nela.<sup>4</sup> A cena, no caso, é um “mundo” instaurado pela perspectiva daquele que endereça seu olhar para a câmera. (Fig. 1)

4. Sobre esse olhar que se devolve e interpela o sujeito que filma, ver: BRASIL, 2012.



Fig. 1: Solano olha para a câmera, em *Bicicletas de Nhandaru* (2011; frame do filme)

Quem olha, nesse caso, é menos o espírito do que o corpo, engajado no mundo que ele habita e que contribui para forjar; corpo em relação com a rede acionada pelo filme. O realizador indígena está em cena e fora de cena, em um duplo movimento: ele compartilha o mundo que se configura e que, afinal, é o dele; responde com cumplicidade ao olhar que lhe é endereçado, compartilha uma presença lastreada por um modo de vida. Deve, em contrapartida, manter-se filmando, fora da cena. Trata-se assim, de habitar as bordas, o limiar do antecampo.

Antes dessa mirada frontal que fisga, que convida ou convoca aquele que filma a se implicar na cena, a se engajar em um mundo, o olhar se fixou no extracampo. Para onde o personagem olha? (Fig. 2).

Fig. 2: O extracampo  
(frame do filme)



Como tento mostrar em outro artigo (BRASIL, 2012), o filme se abre a um extracampo mítico, cosmológico, contíguo ao mundo cotidiano ali figurado. Esse extracampo que os espectadores não conhecemos objetivamente permanece presente ao longo do filme, ele “insiste” (como diria Deleuze, 1985, 1990), inscrevendo na cena seus traços, seus lampejos, suas lascas.

De maneira mais explícita e processual, não são raros os filmes indígenas em que o antecampo se mistura, não sem lacunas, à cena: o espaço atrás da câmera torna-se cena, e o filme quase se confunde com a própria feitura. No limite, não se trata de uma exposição eventual do antecampo, circunscrita a este ou aquele momento da narrativa, mas de um antecampo que, exposto, virado ao avesso, torna-se ele próprio o espaço da cena.

No caso de *Pi’õnhitsi, mulheres xavante sem nome* (2009), o filme em si — aquele a que se propõe o diretor — não se realiza. Feito por Divino Tserewahú, da aldeia de Sangradouro (MT), em coautoria com Tiago Campos Torres, da equipe do *Vídeo nas aldeias*, o filme nasce da tentativa de registrar o ritual de iniciação das mulheres (a festa *Nome das mulheres*), que já não se via em nenhuma das aldeias xavante, senão em Sangradouro. O problema é que, desde 1995 (a última vez em que foi encenada integralmente), em

outras tentativas, o ritual é sempre interrompido em suas etapas preliminares, por conta de inúmeros acidentes e da resistência de parte da comunidade. Diante do fracasso em retomar o ritual, o diretor recorre então às imagens de arquivo, de seu e de outros acervos, para evocá-lo aos membros da comunidade.

*Pi'õnhitsi* se constrói assim sobre um fracasso, sobre uma impossibilidade, sobre uma ausência: se não é possível reencenar o ritual, retomá-lo integralmente no filme, ele será evocado, por meio de registros de rituais passados, dos discursos e afetos que eles suscitam, principalmente entre os velhos da aldeia.<sup>5</sup> Essa retomada precária e entrecortada se dá no antecampo do filme, nos espaços de sua produção, ali onde se veem a equipe, a câmera, os monitores de TV e outros equipamentos de edição. O antecampo expõe-se como cena na qual o realizador — Divino Tserewahú — está implicado: em algumas sequências, ele tenta mobilizar a aldeia para a realização do ritual; em outras, exhibe imagens aos membros da comunidade; conversa com eles na busca de subsídios para sua pesquisa (e essa busca já é, ela mesma, o filme); em mais de uma sequência, Divino compartilha a ilha de edição com o codiretor, não índio, a comentar o ritual, assim como as lembranças que guarda dele.

Situado no extracampo, o ritual “virtual”, que nunca chega a ser integralmente realizado, move a narrativa do filme. A ausência é, repetimos, constituinte; é ela que faz que o filme “se lance” ao antecampo, exibindo-se como busca e negociação permanentes.

Já na cena de início, realizada em 2003, a feitura do filme e a tentativa de produção do ritual se misturam. Nela, jovens se preparam para a performance e respondem às perguntas do diretor. “Estamos começando a festa, pedindo às mulheres...”. Ao que ele intervém, detrás da câmera: “Fala mais alto”. Adiante, um velho comenta: “Não tem ninguém aqui com experiência para conduzir vocês nesta dança”. Depois, ele se dirige ao diretor: “E você tem que comprar os *shorts* para os wapté. Se não comprar, vou quebrar a sua câmera”. Logo após os créditos, voltamos a Sangradouro, agora em 2008. Acompanha as imagens a voz *over* de Divino. Diante de um monitor de TV dentro de um pequeno cômodo, ele inicia

5. Guardadas as diferenças, *Pi'õnhitsi* nos lembra *Pour la suite du monde*, de Michel Brault, Marcel Carrière e Pierre Perrault (1963). Em certo sentido, um filme é o avesso do outro: primeiro, porque é filmado pelos próprios nativos. Segundo, porque, diferentemente do filme canadense, nesse caso, o “ritual” acaba não se realizando.

uma “visionagem” com os velhos da aldeia (Fig. 3). Ali, as imagens de 2003 retornam, sob os comentários jocosos dos personagens e demonstrações em torno do modo correto de realizar o ritual.

Fig. 3: Os velhos veem as imagens  
(frame do filme)



Há, de um lado, a instância na qual o diretor se situaria fora da cena, em um antecampo oculto, recuado, a filmar, a pensar e a montar as imagens. Ali, ele assume com Tiago a instância enunciativa, organizadora do filme, agenciando materiais heterogêneos, marcados por temporalidades diversas. Mas essa instância não é nunca soberana nem pode permanecer oculta, fora da cena. O antecampo é constantemente interpelado, e Divino deve se expor aos parentes e afins, às circunstâncias de filmagem, às negociações em torno do ritual e do filme.

Quase todas as imagens e estratégias do filme são, então, submetidas à relação, exposta, com os demais sujeitos implicados. Antes de tudo, há as imagens de arquivo de naturezas e tempos distintos (o filme de 67, feito pelos missionários; as imagens de 95, realizadas por Vincent Carelli e pelo próprio Divino, aprendiz de cineasta; as imagens feitas pelo diretor em 2003 e 2007...).



Notável como, ali, os arquivos são recolocados em cena, exibidos ao coletivo, com desdobramentos inesperados para a vida na aldeia e para o próprio filme (Figs. 4, 5 e 6).



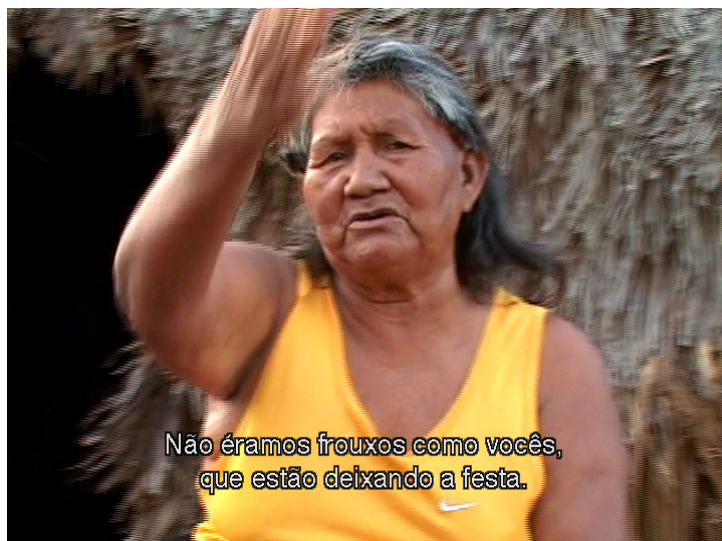
Figs. 4, 5 e 6: Exibição do filme de 1967 (frames do filme)



Também nas entrevistas — procedimento que, no documentário, pode resultar em distanciamento —, jovens e velhos interpelam o entrevistador. Lembremo-nos da senhora que, ao remontar à história do ritual, aponta o dedo para a câmera e provoca: “Não éramos frouxos como vocês, que estão deixando a festa” (Fig. 7).



Fig. 7: Entrevista (frame do filme)



De fato, a realização do filme e a realização do ritual imbricam-se, um processo intervindo no outro, a ponto de constituírem-se mutuamente. A própria feitura do filme que exige a mobilização da comunidade para a realização do ritual — depende desse engajamento do diretor, compartilhando em cena as negociações e dificuldades da empreitada. Em uma sequência emblemática, entrecruzam-se o desejo de retomar a festa (ainda que “resumida” para o filme); as resistências e tabus em torno do ritual; a urgência de finalização do trabalho, e até a necessidade de prestação de contas a um edital cinematográfico. Na reunião com membros da comunidade, o diretor argumenta:

Se vocês decidirem fazer a festa, tudo bem. Pode ser uma semana, três ou quatro dias, mas nós não estamos pedindo isso para vocês. O dinheiro do projeto foi gasto no tempo da festa. O prazo já acabou e agora tem a prestação de contas. Estamos fazendo a edição e a finalização. Não podemos mais gastar com outra coisa para não sujar o nome do *Vídeo nas aldeias*.

Há, por fim, uma camada narrativa, de viés metalinguístico, na qual o diretor reflete sobre a realização do filme, sobre a festa, sobre

os interditos na aldeia e, indiretamente, sobre a própria experiência como cineasta, em suas relações com índios e não índios. Diante da ilha de edição, junto ao codiretor, Divino revê as imagens, passando, vez ou outra, ao papel de entrevistado. (Figs. 8 e 9) Se, com os velhos da aldeia, diante da ilha de edição, a relação é interna, agora, com Tiago, ela é interétnica, voltando-se para fora da aldeia.

Fig. 8: Diante da ilha de edição  
(frame do filme)



Fig. 9: Mediador entre mundos  
(frame do filme)



Ele é assim uma espécie de mediador entre mundos, assumindo corpos diferentes quando passa de um a outro: faz a passagem entre passado e presente, entre o cotidiano da aldeia e a cena filmica; entre índios e não índios. Participante da cena, a câmera é dispositivo operador dessas passagens, impedindo também que elas sejam totalmente fluentes, provocando desconcertos e cisões.

O efeito que se produz, afinal, é o de *mise-en-abyme*. Há sempre uma cena dentro da cena e sempre uma câmera a filmar outra câmera. Não poderíamos conferir a esse efeito estilístico um sentido cultural amplo? Digamos, em primeiro lugar, que, assim como o diretor do filme, os sujeitos estão simultaneamente dentro da cultura — “a rede invisível na qual estamos suspensos” — e fora dela — podem tomar certa distância, para citá-la reflexivamente, colocá-la entre aspas e em relação com outras culturas.

Poderíamos então nos perguntar: o cinema indígena, não nos permite ele experimentar, muito concretamente, essa mútua contaminação e constituição entre a cultura e a “cultura”?<sup>6</sup> Como prática reflexiva da “cultura”, o cinema teria “efeitos dinâmicos tanto sobre aquilo que [ele] reflete – cultura, no caso – quanto sobre as próprias metacategorias” utilizadas para definir e pensar a cultura. (CARNEIRO DA CUNHA, 2009, p. 363) Ou seja, ao se dedicar a um fato cultural – a festa – *Pi’õnhitsi* é um filme que não apenas tematiza esse fato cultural mas também intervém nas próprias formas como ele pode ser pensado, reconfigura as próprias categorias que o permitem pensar. É profunda a performatividade nesse caso: o filme confere visibilidade e devolve problemáticamente à comunidade as negociações não apenas em torno da cultura mas também em torno da “cultura” (as categorias coletivas da autorreflexão). A *mise-en-abyme* cinematográfica pode ser assim desenhada: trata-se da cena da “cultura” (com aspas) sobre a cena da cultura (sem aspas), que por sua vez se volta sobre a cena da “cultura” (com aspas), em transformações sucessivas: o cinema filma o ritual, que é visto pela comunidade, via cinema. Ela por sua vez tece comentários sobre o ritual, mas também

---

6. A linguagem ordinária, nos diz Manuela Carneiro da Cunha (2009, p. 373), “movimenta-se sem solução de continuidade entre cultura e ‘cultura’”. A primeira é tida como um conjunto de “esquemas interiorizados que organizam a percepção e a ação das pessoas e que garantem um certo grau de comunicação em grupos sociais” (p. 313); como “um complexo unitário de pressupostos, modos de pensamento, hábitos e estilos que interagem entre si, conectados por caminhos secretos e explícitos com os arranjos práticos de uma sociedade, e que, por não aflorarem à consciência, não encontram resistência à sua influência sobre as mentes dos homens” (TRILLING, L. apud CARNEIRO DA CUNHA, 2009, p. 357). Ou ainda, de modo mais conciso, como a “rede invisível na qual estamos suspensos” (CARNEIRO DA CUNHA, 2009, p. 373). A segunda — “cultura”, com aspas — “tem a propriedade de uma metalinguagem: é uma noção reflexiva que de certo modo fala de si mesma” (p. 356). Trata-se da maneira como um grupo performa e cita reflexivamente a própria cultura, utilizando-a “como recurso e como arma para afirmar identidade, dignidade e poder diante de Estados nacionais ou da comunidade internacional” (CARNEIRO DA CUNHA, 2009, p. 373)

sobre a maneira como o ritual é percebido, definido e mesmo filmado. Esse comentário retorna e incorpora-se ao filme, que será novamente exibido à comunidade<sup>7</sup> (Figs. 10, 11, 12).

7. Estamos muito próximos do que Ian Hacking (citado por Carneiro da Cunha) chamou de “efeito *looping*”: quer seja, o fato de que os tipos humanos têm consciência sobre o modo como são classificados. A essa consciência se responde, na prática, com comportamentos que podem ser diferentes do que se espera do tipo humano em questão. Essa diferença retorna então, como novo conhecimento, alterando a maneira de compreender e definir o tipo, e assim por diante.

Figs. 10, 11 e 12: cultura e “cultura” (frames do filme)



### Câmera reversa

Ainda que indique relações com o mundo dos brancos (o VNA, a coautoria, os editais e festivais de cinema...), *Pi'õnhitsi* é um filme relativamente centrípeto, cuja circunscrição se define pela aldeia, da qual o diretor faz parte. Em outro trabalho de nosso interesse, a relação da cultura com o fora dela é mais enfática. No rico domínio do cinema indígena, a produção do Coletivo Mbyá-Guarani prima

por usar a mediação do cinema como dispositivo duplo, espécie de dobradiça, que tem uma face voltada para a própria cultura e a outra, para a cultura do branco; uma face voltada aos espectadores da aldeia e outra, aos espectadores não índios. Os filmes instauram efetivos processos de *reversibilidade* (WAGNER, 2010), voltando-se simetricamente para a cultura do branco e colocando-se em relação com ela. *Mokoï Tekoá Petei Jeguatá (Duas aldeias, uma caminhada, 2008)*, trabalho realizado pelos Mbyá-Guarani, mostra o cotidiano de duas aldeias, premidas pela vida urbana, cujos membros, impedidos de plantar, caçar e pescar (dadas as condições de escassez e degradação ambiental), vivem da venda de artesanato nas cidades vizinhas. Não são raras as aparições da equipe e dos equipamentos de filmagem, e o antecampo está constantemente em cena: escapando do formato habitual da entrevista, os realizadores conversam entre si e com outros membros da aldeia, sobre a história e atual situação do grupo; sobre o próprio trabalho do cinema. Em uma curta, mas bela sequência, imagens feitas para o filme — antecipadas ao espectador pela montagem — são exibidas, em uma pequena televisão, à comunidade. Ao enquadrar o rosto das crianças, jovens e velhos a assistir atentamente às imagens, produz-se a coincidência entre a comunidade indígena e a comunidade de espectadores: assim como no filme xavante, mas de outra maneira, o cinema se mistura à vida na aldeia, seja quando de sua feitura, seja quando de sua exibição.

Mas, como em outros filmes dos Mbyá-Guarani, o cinema é um dispositivo nômade, ligado à experiência de perambulação desse povo tantas vezes expulso das suas terras. A câmera transita, acompanha o percurso dos personagens (muitas vezes, crianças), atravessa os limites da aldeia, visita as cidades vizinhas (Fig. 13, 14 e 15).





Figs. 13, 14 e 15: Cinema nômade  
(frames do filme)



Quando, portanto, a equipe do filme deixa a aldeia para viajar até as ruínas das Missões em São Miguel Arcanjo, local onde os guaranis vendem seu artesanato, o antecampo torna-se espaço polêmico, expondo fortemente a relação conflituosa com o mundo dos brancos. A sequência inicia-se com a câmera a acompanhar a indiferença consumista dos turistas, que misturam perguntas banais sobre a cultura dos índios (por cuja resposta, afinal, não se interessam muito) a perguntas sobre o preço dos objetos (que acabam por não comprar). Segue-se a sequência com um grupo ciceroneado pelas guias de turismo local. Nesse momento, o antecampo é convocado, senão “açulado”, por um dos turistas, que brinca ao tirar uma fotografia do diretor, atrás da câmera.



Fig. 16: Câmera contra câmera  
(frame do filme)

A sequência se desenvolve com registros do discurso dos guias sobre a história das Missões e dos guaranis. Em um gesto reverso, a câmera passa a se dedicar, mais enfaticamente, ao imaginário que os brancos construíram sobre os índios, que, como vemos, avança pouco para além do sentimento de comiseração. Corta-se para o enquadramento frontal de um professor/turista, que dá seu depoimento para a câmera. Ele diz que os alunos ficam tristes ao ver os índios sujos, e até pedindo dinheiro para ser fotografados. Ainda fora de cena, Ariel Ortega, um dos diretores do filme, sobressalta-se: “Sujos?” Nesse momento, ele adentra a cena, e o procedimento da entrevista é acirrado. Uma relação se impõe, superando a indiferença e instaurando o embate: “Você acha que os índios estão vendendo sua imagem, é isso?” A câmera dobradiça mantém-se firme, voltada ao próprio imaginário dos brancos, e o comentário do turista sobre os índios retorna reversamente (Fig. 17).



Fig. 17: “Sujos?” (frame do filme)

Sugere-se aí uma inversão circunstancial de perspectivas: no início desta sequência, os índios parecem incomodamente habitar o mundo do turismo; agora, é o turista que se vê “capturado” pela perspectiva dos índios: ele se desconcerta diante da resposta que lhe é devolvida, revelando-se o equívoco de seu comentário. Para Ruben Caixeta de Queiroz (2008, p. 116), o filme é “um olhar certo do índio sobre o olhar colonizador do branco para o índio: são os índios que enquadram o ‘olhar do branco’ e revelam não só a sua dimensão histórica, mas sua presença real no mundo de hoje”. Aquele que sempre foi objeto do olhar, agora olha, firmemente, o olhar de que era objeto. Provocado pela câmera, sustentada por um indígena, o branco se vê — a si próprio — a enunciar sua visão limitada sobre os índios. A câmera produz relação, na medida em que ressalta uma diferença — uma diferença não apenas de opinião, mas de mundo.

A sequência continua, e um dos parentes, protagonista do filme, conta parte da história daquelas ruínas sob a perspectiva indígena: sobre fotografias do acervo do museu, documentos da história, ele inicia a narrativa da cobra grande, atingida por um raio enviado por



Tupã. Mostra depois as paredes da ruína manchadas de sangue e gordura da cobra, paredes que foram construídas pelos antepassados.



Fig. 18: Paredes manchadas de sangue e gordura (frame do filme)

Evidencia-se, quem sabe, o equívoco que reside e que resiste ao fundo do encontro entre brancos e indígenas: não se trata estritamente de narrativas ou interpretações diferentes para a mesma história; explicita-se, mais profundamente, como os próprios objetos da história, o mundo sobre o qual ela se constrói, são diferentes, distantes. Como sugere Eduardo Viveiros de Castro, em sua formulação sobre o equívoco na antropologia, trata-se antes de uma radical alteridade referencial, de natureza ontológica, e não apenas representacional: não são a mesma coisa a ruína das missões jesuíticas transformadas em museu e as paredes manchadas de sangue e gordura que o índio faz questão de nos indicar. Os afetos, as memórias e os gestos que produzem são bem diferentes quando são os índios que as atravessam, ou quando são os turistas que passeiam por elas.

Essas sequências fazem do filme um dispositivo fortemente relacional: colocada em cena, a câmera produz relação, não sem provocar a transformação de seus termos. É em sentido amplo que a estratégia é dialógica e reflexiva. De um lado, a dialogia é cindida pelos equívocos que a constituem. De outro lado, a reflexividade não se endereça apenas ao cinema, mas ao imaginário do qual ele participa e que ajuda a forjar. Posto em relação, esse imaginário é transformado por dentro, como as paredes da ruína tomadas pelo sangue e pela gordura da cobra.

A hipótese que trouxemos por meio do comentário ainda inicial sobre esses filmes é relativamente simples: ela sugere a natureza constituinte do antecampo em filmes indígenas. Do ponto de vista endógeno, o antecampo é o lugar onde o realizador encena esse duplo e intercambiável papel: dentro da cena, como parente, membro da comunidade, e fora da cena, como cineasta. Como vimos, o cinema expressa, em *mise-en-abyme*, o engendramento entre cultura e “cultura”. Do ponto de vista exógeno, o antecampo permite performar e citar reflexivamente aspectos da própria cultura, tendo em vista as relações interétnicas. Expõe-se como um antecampo cindido, já que fundado por um equívoco que caberia ao filme menos desfazer do que revelar.

## Referências

BRASIL, A. “Bicicletas de Nhanderu: lascas do extracampo”. *Revista Devires – Cinema e Humanidades*, Belo Horizonte, v. 9, n. 1, jan./jun. 2012.

\_\_\_\_\_. “Formas do antecampo: notas sobre a performatividade no documentário brasileiro contemporâneo”. In: XXII ENCONTRO ANUAL DA COMPÓS, Salvador, jun. 2013.

\_\_\_\_\_. “O olho do mito: perspectivismo em Histórias de Mawary”. *Revista Eco Pós*, Rio de Janeiro, v. 15, n. 3, 2012b.

CAIXETA DE QUEIROZ, R. “Cineastas indígenas e pensamento selvagem”. *Revista Devires*, Belo Horizonte, v. 5, n. 2, jul./dez. 2008.

CARNEIRO DA CUNHA, M. “‘Cultura’ e cultura: conhecimentos tradicionais e direitos intelectuais”. In: CARNEIRO DA CUNHA, M. *Cultura com aspás*. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

COMOLLI, J-L. “Aqueles que filmamos: notas sobre a mise-en-scène documentária”. In: COMOLLI, J-L. *Ver e poder. A inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2008.

\_\_\_\_\_. DELEUZE, G. *Cinema I: A imagem-movimento*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

\_\_\_\_\_. *Cinema II: A imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense, 1990.

SAHLINS, M. “O ‘pessimismo sentimental’ e a experiência etnográfica: por que a cultura não é um ‘objeto’ em via de extinção (parte I)”. *Mana*, Rio de Janeiro, v. 3, n. 1, 1997.

VIVEIROS DE CASTRO, E. “O nativo relativo”. *Mana*, Rio de Janeiro, v. 8, n. 1, 2002.

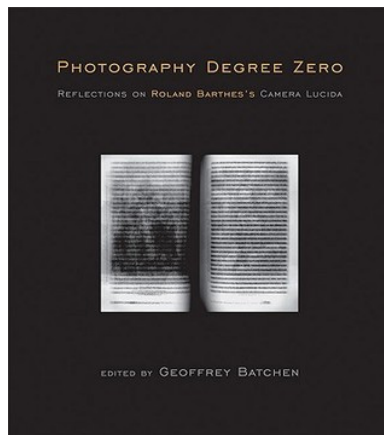
\_\_\_\_\_. “Perspectivismo e multinaturalismo na América indígena”. In: VIVEIROS DE CASTRO, E. *A inconstância da alma selvagem*. São Paulo: Cosac Naify, 2002b.

WAGNER, R. *A invenção da cultura*. São Paulo: Cosac Naify, 2010.



# Visões da *Câmara clara*

//////////////////// *Reuben da Cunha Rocha*<sup>1</sup>



## Resenha

BATCHEN, G.(Ed.).  
*Photography degree zero.*  
Reflections on Roland  
Barthes's Camera lucida.  
Cambridge: MIT Press, 2009.

1. Doutorando do Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. E-mail: reubencr@gmail.com

**Resumo**

Cerca de 30 anos após o aparecimento de *Câmara clara*, Geoffrey Batchen, professor de fotografia da City University of New York, oferece uma visão panorâmica da história da recepção dessa obra em contextos de língua inglesa. Compilação de 14 artigos previamente publicados em livros e periódicos anglo-americanos, *Photography degree zero* é um passeio pelas linhas interpretativas que se enredaram na leitura da obra de Roland Barthes desde o início dos anos 80, logo em seguida à morte do autor.

**Palavras-chave**

Fotografia, *Câmara clara*, Roland Barthes.

**Abstract**

About 30 years after the appearance of *Camera lucida*, Geoffrey Batchen, professor at the City University of New York, offers an overview of the history of this book's reception in English language contexts. Compiling 14 articles previously published in Anglo-American books and journals, *Photography degree zero* conduces a trip through the interpretive fields tangled at the reading of Roland Barthes's work since the early 80s, shortly after the author's death.

**Keywords**

Photography, *Camera lucida*, Roland Barthes.

“Este livro vai decepcionar os fotógrafos”: Roland Barthes avisa numa entrevista, meses antes da publicação de *Câmara clara*. A razão disso é ele tomar “o fenômeno foto em sua novidade absoluta na história do mundo”, assumindo a posição de um homem “ingênuo, não cultural, um pouco selvagem, que não parasse de se espantar com a fotografia” (BARTHES, 2004, p. 499). Nesse livro, ele se desvincula de todos os instrumentos que costumeiramente poderiam esclarecer o *medium* fotográfico (técnica, estética, história, cultura) e se lança numa fenomenologia desejante, uma ontologia do afeto, ou uma autoanálise semiótica.

Vê algumas poucas fotos, algo ocorre, ele é movido: o que ocorre? Por que algumas o tocam, ao contrário da maioria, e de que modo o afetam? Desse “ingênuo” ponto de partida (como um primeiro homem sobre a Terra observando a Lua), não se valendo de saber fotográfico, mas de sensações conceituais, ele começa a explorar o mecanismo do desejo, concentrado nos efeitos que uma fotografia possa ter sobre a percepção. “A foto me toca se a retiro de seu blabláblá costumeiro: ‘Técnica’, ‘Realidade’, ‘Reportagem’, ‘Arte’ etc.: nada a dizer, fechar os olhos, deixar o detalhe remontar sozinho à consciência afetiva” (BARTHES, 1984, p. 84-85). Especulativo e experimental, o pensamento se constrói nas reações sentidas pelo corpo, apostando numa “transparência do meio” ou na inexistência de um código fotográfico, que permitisse unir diretamente o olhar à presença ausente do objeto.

A suspensão da linguagem no vínculo amoroso com o referente é a hipótese afetiva motivada pela morte recente de sua mãe, e

o livro tem parte no trabalho de luto. Coloca-se um paradigma idiossincrático, temperamental, pelo qual Roland Barthes almeja uma “ciência dos corpos desejáveis ou detestáveis” (1984, p. 34), para culminar no conceito de *punctum*, que captura o olhar sendo por ele criado: o contingente contra o codificado, duplo desvio, da cultura e da intenção do fotógrafo como princípios organizadores da imagem.

A coletânea organizada por Geoffrey Batchen mapeia o impacto imediato e longo que *Câmara clara* teve e continua a ter no debate anglo-americano. Com contribuições de professores norte-americanos e britânicos de teoria literária, história da fotografia, artes visuais e outros campos das humanidades, estão em *Photography degree zero* os indícios e tendências da repercussão do pensamento fotográfico de Roland Barthes em ambientes de língua inglesa, compilando 14 artigos, a maioria anteriormente publicada em livros e periódicos, a partir de 1982, dois anos após a aparição francesa de *Câmara clara*.

A maioria dos artigos, portanto, não foi pensada para esse volume, o que faz com que se repitam na apresentação de conceitos e contexto da obra. Ainda assim, é interessante perceber como operam em função de diferentes problemas e as sutis variações conceituais que emergem da simples mudança no foco de interesse. Outro aspecto de destaque é a discussão da tradução de *Câmara clara* enquanto problema teórico, uma vez que afeta o desempenho conceitual do livro.

Alguns caminhos interpretativos se fazem notar como tendências, coincidindo entre os trabalhos e revelando focos de interesse da recepção. O primeiro deles busca recuperar conexões eludidas (ou desviadas) pelo próprio Barthes, fazendo remissões a campos de saber que o autor havia rejeitado. A psicanálise, em especial, protagoniza essa vertente — algumas vezes dando lugar a uma psicanálise da pessoa de Barthes.

Victor Burgin (“Re-reading *Camera lucida*”) ensaia uma totalização do pensamento do autor, buscando “resolver” tendências conflitantes entre as suas obras e com relação às suas fontes conceituais. Em particular, mira o gesto contraditório de *Câmara*

*clara* recorrer ao mesmo tempo a Lacan e à fenomenologia, uma vez que esta última rejeita o conceito de inconsciente. Burgin pretende sanar a “lacuna”, inserindo no raciocínio do livro a noção de inconsciente trabalhada por Barthes em “O terceiro sentido”, texto de 1970 em que discute alguns fotogramas de Eisenstein.

Ainda em nome da psicanálise, aparece a leitura de Gordon Hughes (“Camera lucida, circa 1980”), que toma o livro como interpretação do conto “The sandman”, de E.T.A. Hoffman, a partir do qual se desenha o tema da “loucura da fotografia”. Na verdade, uma interpretação da leitura que Freud realiza do conto, em “O estranho”, que forneceria um princípio estrutural às ideias de Roland Barthes. Por sua vez, Margaret Iversen (“What is a photograph?”) entende a mesma obra de Barthes como seu comentário velado ao seminário “Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise”, de Jacques Lacan. Iversen interpreta a partir de Lacan o “encontro com o real” sugerido por Barthes na experiência fotográfica, segundo o qual a essência da fotografia está naquilo que ocorreu, e a arte fotográfica seria a capacidade de anular-se como mídia, “não ser mais um signo, mas a coisa mesma” (BARTHES, 1984, p. 73), emanção persistente do real a partir do ocorrido.

É certamente útil esclarecer as propriedades de conceitos que Barthes, sempre evasivo, costuma descartar de seus ambientes de origem. No entanto, tais leituras “regressivas” desconsideram que essa mesma prática terminológica do autor é fundamental em sua obra, uma tática semiótica, cujos efeitos têm a ver com a insistência de Barthes em que a produção de heterodoxia é a política da escrita, a política do intelectual. Não apenas sua obra é evasiva de si mesma, abrindo flancos de ação a cada vez surpreendentes, como também seu uso dos conceitos alheios é desviado ou de superfície, não remete ao campo original, mas produz derivações ao sabor da ocasião. Falta às tentativas de esclarecimento conceitual um esforço no sentido de demonstrar como funcionam os desvios do autor, ou seja, como ele impede que os conceitos permaneçam idênticos às suas proposições iniciais.

Esse primeiro modo de interpretação é modulado por outro tipo de experiência associativa, em que *Câmara clara* é aproximado



pontualmente de outras obras do autor, não em tentativas de dar coerência a uma trajetória descontínua, mas criando conexões que não estão dadas em seu trabalho.

Jane Gallop (“The pleasure of phototext”) pensa o erotismo da fotografia a partir da noção barthesiana de “prazer do texto”. Presta atenção ao vocabulário de Barthes, que, tomando a fotografia enquanto emanção direta de um corpo, abre espaço para metáforas relacionadas a carne, pele, toque. Percebe ainda o *punctum* como o erótico na foto, uma vez que revela o desejo de quem olha e ao mesmo tempo penetra o olhar, animando-o e sendo por ele animado.

Jay Prosser (“Buddha Barthes”) identifica e diferencia as fases do pensamento do autor em relação à imagem, com atenção à sua descontinuidade. Do mitólogo analista da ideologia nas imagens ao semiólogo dedicado à sua retórica, ele em seguida trata de despistar o sentido da fotografia, fazendo-a exceder como puro significante em *Roland Barthes por Roland Barthes* e *O império dos signos*. Prosser então analisa esse último momento, estabelecendo relações entre ideias do autor e os conceitos do budismo que aparecem no livro sobre o Japão e em *Câmara Clara*, pensando o *punctum* em correspondência com uma definição de satori, “ao mesmo tempo o passado e o real” (BATCHEN, 2011, p. 95).

Eduardo Cadava e Paola Cortés-Rocca (“Notes on love and photography”) entendem o livro sobre a fotografia enquanto discurso amoroso, a partir do subtexto sobre a mãe que perpassa toda a reflexão. Também há destaque para o vocabulário em seu uso específico por Barthes. Os “barthemas” (jogando com os biografemas criados pelo autor) são a linguagem herética inventada por ele a partir de termos como “sujeito”, “imagem”, “referente”, dissolvendo paradigmas de análise numa teoria do devir fotográfico: “modelos se tornam imagens, imagens se tornam sujeitos, e sujeitos se tornam fotografias” (BATCHEN, 2011, p. 109). Barthes, assim, tornaria impossível sustentar “a abstração que chamamos de referente”, uma vez que o próprio objeto representado passa a existir somente no instante em que se deixa fotografar. O artigo deriva daí uma definição do *punctum* como aquilo que não pode

ser visto previamente, e que irá perturbar a legibilidade da foto a partir do temperamento afetivo daquele que vê. Isso ocorre por uma rede de substituições que impede mesmo o *punctum* de ser aquilo que é: se ele é o que está na foto e ao mesmo tempo é acrescentado pelo olhar, então não existe uma única forma de ler a “indexicalidade” da fotografia. Barthes, desse modo, operaria uma inversão da “violência ontológica” da tecnologia fotográfica, que retira do mundo um fragmento. O *punctum* é o fragmento criado no olhar, nomeia os efeitos da imagem no corpo do sujeito observado e do observador (p. 122).

Outra tendência entre os artigos, curiosamente minoritária, é a aproximação com repertórios fotográficos diferentes dos retratos preferidos por Barthes. Michael Fried (“Barthes’s punctum”) busca testar os conceitos propostos em *Câmara clara*, deslocando-os para experiências fotográficas excluídas da análise no livro. Em especial a de pessoas que não sabem que estão sendo fotografadas, e portanto oferecem expressões privadas ao olhar, irreduzíveis à que oferecemos conscientemente à câmera, as quais Barthes privilegia em seu livro.

Aqui aparecem problemas de forçar uma teoria geral da fotografia na qual existe um trabalho de temperamento e arbítrio, em que as fotos, como o próprio Barthes afirma, servem mais para provar uma tese, têm valor “essencialmente argumentativo” (2004, p. 501). As escolhas de Fried apenas confirmam as do próprio Barthes, o que suscita um artigo-resposta de James Elkins (“What do we want photography to be? A response to Michael Fried”), reagindo contra a recusa conveniente de toda uma série de experiências fotográficas que poderiam arruinar o conceito de *punctum* (BATCHEN, 2011, p. 174-175).

Para Elkins, a tentativa de um engajamento absolutamente pessoal nas fotos produz uma ideia frágil do que é a fotografia. A escolha de Barthes seria pela “fotografia vernacular”, que se sustenta nas figuras, cenas reconhecíveis, nas quais a memória do espectador encontra um espelho mais fácil (p. 176). Eis um ponto crucial do debate, pois, para “preservar” o *punctum*, Michael Fried chega a criticar a fotografia digital porque ela facilitaria

o descolamento do referente, abolindo a transparência da foto. Elkins explica de que modo é possível deslocar o *punctum* mesmo em contexto analógico, dependendo do processo empregado, e, ao contrário, como é possível, em fotografias digitais, fazer funcionar o *punctum*, que além do mais é um hábito perceptivo e pode se estender a imagens não figurativas, mesmo que sejam um território não familiar ao pensamento de Barthes.

O artigo também detalha alguns procedimentos digitais de fabricação de imagens, especialmente no campo da ciência, raciocinando a partir de processos de representação dos átomos. É o único texto que aproxima o pensamento de Roland Barthes da produção contemporânea, optando por repertórios que não apenas confirmam as formulações do autor. E também o único que descreve e raciocina os processos técnicos fotográficos, rompendo com a generalidade “Fotografia” que Barthes mantém, ainda que a declare insustentável: embora diferente em cada foto, o *punctum* possui uma estrutura estável na percepção. Acompanhando os exemplos de Elkins, nota-se de que modo saber diferenciar as diversas experiências fotográficas (algo somente possível na diferença técnica) enriquece a percepção, não a oblitera.

Por fim, uma série dos trabalhos, situada nos estudos culturais, problematiza uma das análises mais emblemáticas de *Câmara clara*, sugerindo que é racista a leitura da foto da família negra americana feita por James Van Der Zee em 1926. Barthes (1984, p. 71) fala mesmo “do conformismo, do endomingamento, um esforço de promoção social para enfeitar-se com os atributos do Branco (esforço comovente, na medida em que é ingênuo)”. Carol Mavor (“Black and blue. The shadows of *Camera lucida*”) se lança contra essa descrição, ela sim ingênua, pois estereotipada, e a partir disso conecta a história da fotografia à história do colonialismo e da modernidade, considerando que os códigos de iluminação se desenvolveram em função do rosto branco. Shawn Michelle Smith (“Race and reproduction in *Camera lucida*”) faz um esforço no sentido de “salvar” o livro dessa condição, e tenta argumentar que suas formulações podem ser ativadas “sem que se reproduzam os impulsos raciais e sexuais que o texto apresenta”, ou seja, seu

“paternalismo racista, que negligencia a autorrepresentação da mulher afro-americana” (BATCHEN, 2011, p. 243-245).

Margaret Olin (“Touching photographs: Roland Barthes’s ‘mistaken’ identification”) discute a mesma questão, talvez de forma mais complexa, especulando ricamente em torno do erro de identificação do *punctum* nessa fotografia. Como se sabe, Barthes sugere o *punctum* da foto da família americana primeiro nos “sapatos de presilhas da negra endomingada”, para mais tarde no livro escrever que o verdadeiro *punctum* é o colar que ela traz no pescoço, um “fino cordão de ouro trançado” também usado por uma tia sua (de Barthes) em foto da sua própria família. Mas é o segundo *punctum* que constitui o erro, pois a mulher na fotografia traja um colar de pérolas, não esse cordão de ouro. A autora relaciona a falsa identificação à leitura de Barthes para a foto do jardim de inverno, onde estariam a sua mãe e um tio, crianças, e para a qual culmina *Câmara clara*, sem contudo ser revelada ao leitor.

Ela argumenta que na verdade não existiria a foto da mãe, mas a reminiscência de uma fotografia de Kafka aos seis anos de idade, descrita por Walter Benjamin em sua “Breve história da fotografia”, ensaio publicado na mesma edição de *Le nouvel observateur* da qual Roland Barthes extrairia as fotos para seu livro. A imagem de Kafka tampouco aparece na edição, é a descrição feita por Benjamin que inspira o semiólogo a deslocar a mãe de outra foto — esta sim reproduzida em *Câmara clara* (BARTHES, 1984, p. 155) —, em que ela apareceria, com o tio infante, na companhia do avô, e que Barthes apresenta como sendo de seu pai quando criança, e não de sua mãe. A figura grave do avô é quem articula o ilusionismo, uma vez que traja um “chapéu grande demais”, assim como Kafka descrito por Benjamin. É uma brilhante argumentação em torno de pistas falsas, entrando no jogo de detetive proposto pelo livro, afinal descrito por Barthes (2004, p. 500) como um “suspense intelectual”. Por livre associação, e pelo gosto de despistar, ele teria realocado a imagem da mãe, com intercessão da imagem de Kafka, na inexistente foto do jardim de inverno. Jogos de presença e ausência nesse livro sobre a perda, ligando ainda o *punctum* à definição de Sartre (a quem o livro é dedicado) para a imagem

mental, “um modo que o objeto tem de estar ausente em sua própria presença” (BATCHEN, 2011, p. 83).

Tudo isso para demonstrar de que modo o caráter indicial pode se perder da fotografia. Que algo tenha “estado ali” não é mais necessariamente a fonte de sua atração: a foto do jardim de inverno é forte o bastante para sobreviver à possível inexistência, por causa das relações estabelecidas entre as fotografias do afeto de Barthes, seus entes queridos e completos desconhecidos. A leitura da família negra é unilateral, equivocada, assimila a diferença no desejo imperial do olhar, que não está de modo algum fora da cultura. Mas nas substituições criadoras que engendra também é capaz de deslocar o índice fotográfico, que não mais funciona entre a imagem e o referente, mas entre a imagem e o olhar, “índice performativo” ou de identificação.

## Referências

BARTHES, R. *A Câmara clara*. Nota sobre a fotografia. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

\_\_\_\_\_. “Sobre a fotografia”. In: BARTHES, R. *O grão da voz*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

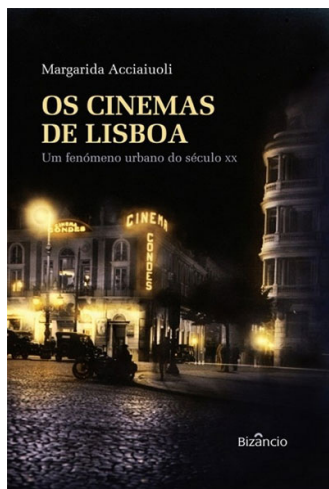
BATCHEN, G. (Ed.). *Photography degree zero*. Reflections on Roland Barthes’s *Camera lucida*. Cambridge: MIT Press, 2009.

*submetido em: 10 jan. 2013 | aprovado em: 8 maio 2013z*



# O rosto e a vida da sala de cinema na Lisboa do século XX

//////////////////// Talitha Ferraz<sup>11</sup> e João Luiz Vieira<sup>22</sup>



## Resenha

ACCIAIUOLI, Margarida. *Os cinemas de Lisboa: um fenómeno urbano do século XX*. Lisboa: Bizâncio, 2012.

1. Doutoranda da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, com estágio doutoral na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa. Professora do departamento de Comunicação Social da Universidade Estácio de Sá – Rio de Janeiro. E-mail: [talitha.ferraz@gmail.com](mailto:talitha.ferraz@gmail.com)
2. Professor doutor do Departamento de Cinema da Universidade Federal Fluminense. E-mail: [urbanosantos5@gmail.com](mailto:urbanosantos5@gmail.com)

**Resumo**

No livro *Os cinemas de Lisboa: um fenômeno do século XX*, Margarida Acciaiuoli discorre sobre a relação entre os equipamentos coletivos de lazer cinematográficos e as configurações urbanas da capital portuguesa, sinalizando como a sala de exibição se engendrou nos processos de produção do espaço social e de sociabilidades da cidade, ao longo do século passado. Nossa resenha ressalta os aspectos levantados pela autora, no que concerne à trajetória do cinema como edifício-símbolo de um tempo moderno.

**Palavras-chave**

Sala de cinema (Lisboa), espetação cinematográfica, sociabilidades, espaço urbano, modernidade.

**Abstract**

In the book *Os cinemas de Lisboa: um fenômeno do século XX* [Movie theaters in Lisbon: a 20<sup>th</sup> century phenomenon], Margarida Acciaiuoli makes a discuss about the relationship between collective equipment of cinema leisure and urban settings of the Portuguese capital, signaling as the exhibition was engendered in the processes of production of social space and sociabilities of the city, over the past century. Our review highlights the issues raised by the author, about the history of cinema-building as a symbol of modern time.

**Keywords**

Movie theaters (Lisbon), film spectatorship, sociabilities, urban space, modernity.



As práticas de lazer ligadas às experiências do olhar associam-se, com força, desde o século XIX, a determinados espaços construídos das cidades, cujas edificações arquitetônicas mais perenes, ou mesmo arranjos físicos temporários, serviram, desde então, à acolhida de observadores e espectadores urbanos.

Os exames acerca do aparecimento de equipamentos coletivos de lazer destinados à exibição de imagem em movimento, assim como da emergência de circuitos exibidores em metrópoles e pequenas cidades, parecem, agora, ganhar um fôlego especial. O tema é colocado em discussão e observado justamente no contexto contemporâneo de profundas mudanças nas formas de mostrar e ver filmes. Publicações, que podemos considerar bem recentes, remontam à trajetória das intensas relações entre as salas de cinema e a configuração dos espaços urbanos de cidades como Rio de Janeiro, Niterói, São Paulo, Berlim, Bruxelas, Paris etc. (BIVER, 2009; BUSCHMANN, 2013; CAIAFA, FERRAZ, 2012; CLADEL, 2001; FERRAZ, 2009; 2012; FREIRE, 2012).

A cidade de Lisboa não ficou despercebida em meio às investigações sobre as historicidades dos cinemas citadinos enquanto estruturas físicas e locais de produção de subjetividade e de relações entre as gentes, “escuro anônimo” onde as pessoas trabalham o brilho de seus desejos (BARTHES, 1980).

O livro “Os cinemas de Lisboa: um fenômeno urbano do século XX”, editado pela Bizâncio em novembro de 2012, de autoria da professora catedrática do Departamento de História da Arte da

Universidade Nova de Lisboa Margarida Acciaiuoli, é um trabalho vigoroso nesse sentido. A obra não apenas coloca em foco a história dos cinemas da capital portuguesa mas também articula a vida e a morte dessas salas exibidoras com o desenvolvimento e organizações espacial e sociocultural da cidade e arredores.

Em 384 páginas, divididas em seis capítulos, a autora mostra como o cinema — e seus prédios facilmente reconhecíveis, destacados na paisagem construída através de suas fachadas (rostos) — agiu na configuração da urbe lisboeta, marcando os traçados físicos das ruas, os trajetos e afetos das pessoas, os laços de sociabilidade, os imaginários e as identidades da região. Margarida Acciaiuoli recorre a dados de arquivos, reportagens de época e fotografias coletados por ela a partir de 1982, quando uma primeira versão da investigação foi pensada para um trabalho de mestrado. O recorte temporal do estudo é de um século.

A autora segue das seminais experiências de espetatorialidade de imagens animadas e filmes, passando pelo auge das “grandes catedrais” — como Acciaiuoli chama os *movie palaces* lisboetas —, até chegar à atual era do *multiplex* (ou multissalas). Nessa fase, a escritora constata ter havido uma mudança no estatuto do espectador, que, segundo afirma, se tornou mero público, despontando daí uma completa alteração do que é a “ida ao cinema”.

Notando que o ato de “ir ao cinema” não se circunscreve apenas a “ir ver um filme”, a pesquisadora busca em alguns momentos da obra apresentar a mais-valia dos equipamentos de exibição, os quais, conjugados com o filme, produzem efeitos que ressoarão nas pessoas durante gerações inteiras. Margarida Acciaiuoli defende que a sala de cinema é muito mais do que um espaço neutro. Mostra, ao longo do livro, ao contar os meandros dos processos de construção das salas exibidoras lisboetas, que rapidamente os arquitetos perceberam que a estrutura do cinema poderia se tornar um prolongamento do filme. O movimento do cinema não se esgota na projeção e na tela animada; ele transborda e se coaduna com os ambientes arquiteturais e seus elementos físicos.

Com foco no final do século XIX e no início do século XX, épocas marcadas pelo aparecimento de uma vida cidadina mais

pujante na Europa, a primeira parte do livro debruça-se sobre os pormenores do surgimento das experiências de espetatorialidade em Lisboa. O leitor é situado de forma que perceba a relação estreita da cidade com as experimentações de um pré-cinema e com a subsequente consolidação do cinema de moldes comerciais. A autora expõe como, pouco a pouco, os equipamentos coletivos de lazer cinematográficos se sedentarizaram em Lisboa.

Na figura de edifícios adequados àquela nova arte do final de século XIX, o cinema passou a ter um rosto específico: suas fachadas. Margarida demonstra que foi por meio desses rostos diversos — ora lapidados ao estilo *art déco*, ora arrumados segundo estéticas *art nouveau* — que o prédio do cinema, para ela, o edifício-símbolo do século XX, começou a ser reconhecido por quem percorria trajetos nas ruas.

Os circos também são destacados pela autora como importantes locais de tessituras dos lazeres modernos e sociabilidades lisboetas à época. Não é arriscado dizer, após a leitura, que os cinemas de Lisboa nasceram no circo, a exemplo do Real Coliseu, de 1887, e o Coliseu dos Recreios, de 1890. Para além das companhias de palhaços, os circos traziam para o público os chamados “fenômenos” e as novidades técnicas — entre elas, as imagens em movimento. O Real Coliseu e o Coliseu dos Recreios foram espaços versáteis e estabilizaram-se como teatros-circos, uma invenção genuinamente portuguesa, segundo a pesquisadora.

As páginas seguintes se lançam a partir de uma metodologia metódica alicerçada pelo manejo de dados coletados em periódicos, catálogos de exposições e anuários comerciais, cruzados com uma vasta bibliografia especializada nas áreas de urbanismo, cinema, artes e história. Logo a atenção se volta para os cinemas da primeira metade do século XX e o seu funcionamento fortemente integrado à vida moderna em sociedade. A professora mostra que os seminais equipamentos exibidores lisboetas foram também peças fundamentais de uma urbanização protuberante.

Ao mesmo passo que viu nascer o lazer cinematográfico, expressão de uma novidade pujante, de presença ativa nas ruas, a cidade inaugurou as suas grandes artérias de circulação, a

exemplo da marcante, e então recentíssima, avenida da Liberdade. Nas quatro primeiras décadas do século passado, em Lisboa, foi evidente a escalada de uma diversidade urbana apanhada de cafés, vida noturna, espaços de convivência e, logicamente, cinemas. Entre eles, Tivoli, Capitólio e Parque Mayer, além de várias salas de bairro, remetiam-se a noções que a autora chama de “templo” e “fábrica”. Templos do espetáculo, fábricas de sonhos e ilusões.

Contando em pormenores o funcionamento do mercado exibidor lisboeta das primeiras décadas do século passado, a autora fala a respeito das fachadas publicitárias e dos cartazes pintados à mão, que faziam menção a cenas de filmes literalmente “em cartaz”. Margarida coloca em evidência as relações intrínsecas que existiam nesse tempo entre arquitetura, desenhistas e publicidade. O Éden-Teatro é o caso de destaque. Por anos, antes das padronizações impostas por empresas distribuidoras, conta Acciaiuoli, um pintor contratado assistia aos filmes principais da programação do Éden, sempre antes da estreia oficial e geralmente ao lado do dono da sala. Em seguida, ambos, capitalista e artista, decidiam como o cartaz poderia evocar as cenas e os personagens da película.

Formação de plateia, mudança nos estatutos das salas perante os diferentes pedaços da cidade e até mesmo a intervenção das revistas de cinema na complementação do gosto do público e na construção de sua experiência de espectador são contextualizadas pela autora como marcas indelévels da primeira metade do século XX.

Discorrendo acerca dos fenômenos socioculturais da década de 1950, o livro detém-se na análise do aparecimento do modelo *movie palace* em Lisboa. Um dos expoentes foi o Cinema São Jorge, que até hoje se mantém em funcionamento com diversas mostras e festivais cinematográficos, sessões de peças de teatro e eventos musicais.

Surgia, assim, nos anos 40 e 50, a era das “catedrais”: época na qual a cidade foi dotada de cinemas grandiosos, isto é, verdadeiros marcos referenciais que ingressaram na produção de uma Lisboa cosmopolita. Se nos anos 20 e 30 o cinema era pensando segundo os modelos do “templo” e da “fábrica”, com o fim da Segunda Guerra Mundial, a partir de 1945, para a escritora, essas analogias

já não fariam mais sentido. Ao contrário, nessa fase seriam as “catedrais” que pontuariam Lisboa nos eixos de desenvolvimento urbano. Avenida da Liberdade, com o São Jorge. Praça do Saldanha, com o Monumental, entre tantos outros cinemas citados por Margarida Acciaiuoli.

Já no dorso mais contemporâneo dentro do recorte histórico do livro, o exame se volta para o cenário de mudanças efetivadas pelo avanço da TV, por alterações na legislação sobre a frequência etária dos cinemas, por novas políticas de preço etc., pontos que provocam a construção de outros costumes e práticas nas décadas ulteriores. Tais transformações são observadas pela obra como fatores que logo resultariam na reorientação física das salas e no retalhamento das “catedrais”. O cinema, nos anos 60 e 70, desce às caves dos prédios para poder utilizar outros espaços, e deixa, paulatinamente, de ter rosto. É então aí que o estudo mostra como essa torção abriu caminho para que os equipamentos coletivos de lazer cinematográfico fossem tragados pelos centros comerciais — isto é, na fala brasileira: os *shopping centers* —, que não tardaram em aparecer em Lisboa.

Sempre relacionando os modelos de salas aos desenvolvimentos citadinos de Lisboa, Acciaiuoli demonstra como cinema e cidade se articularam de maneira profícua, o que gerou formas diversas de usos e configuração do urbano ao longo do tempo e motivou nuances criadoras para as práticas de lazer e sociabilidade na capital de Portugal.

A autora ainda ressalta, na parte quase final do livro, os cinemas-estúdios ou salas-estúdios. Estende-se no exemplo do Londres, um cinema inaugurado em 1972, que também tinha as funções de *snack bar* e *pub*, na avenida de Roma. Esse perfil de sala reunia cinemas menores, que representaram os últimos lances de fôlego de um setor de exibição já em crise. Eram apostas na tentativa de soerguer os cinemas de rua da cidade.

Com a entrada peremptória do cinema de *shopping* na vida cotidiana das pessoas e a conseqüente derrocada dos cinemas que antes ocupavam trechos de grandes avenidas ou ruas dos bairros lisboetas, foi a perda das fachadas desses equipamentos o fato cruel

mais evidente, de acordo com as análises da pesquisadora. Para ela, perderam-se, com isso, referências espaciais proeminentes, que antes conferiam razões aos trajetos e à imagem urbana das cidades.

É nesse aspecto que Lisboa se traduz como qualquer capital ou cidade do interior ocidental, onde os cinemas se esvaíram dentro da profusão urbana, tal como rostos podem ser recortados ou apagados em um álbum de família, nosso ou de desconhecidos.

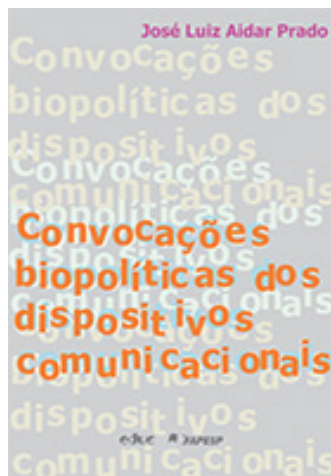
## Referências

- ACCIAIUOLI, M. *Os cinemas de Lisboa: um fenômeno urbano do século XX*. Lisboa: Bizâncio, 2012.
- BARTHES, R. *Saindo do Cinema*. In: BELLOUR, R. (Orgs). *Psicanálise e cinema*. São Paulo: Global, 1980.
- BIVER, I. *Cinéma de Bruxelles: portraits et destins*. Bruxelas: CFC Editions, 2009.
- CAIAFA, J.; FERRAZ, T. “Comunicação e sociabilidade nos cinemas de estação, cineclubes e multiplex do subúrbio carioca da Leopoldina”. *Galáxia*, São Paulo, v. 12, n. 24, dez. 2012.
- CLADEL, G. et al (Dir.). *Le Cinéma dans la cité*. Paris: Éditions du Félin, 2001.
- FERRAZ, T *A segunda Cinelândia carioca: cinemas, sociabilidade e memória na Tijuca*. Rio de Janeiro: Multifoco, 2009.
- \_\_\_\_\_. *A segunda Cinelândia carioca*. Rio de Janeiro: Mórula Editorial, 2012.
- FREIRE, R. de L. *Cinematographo em Niterói: história das salas de cinema de Niterói*. Niterói: Niterói Livros; Rio de Janeiro: Inepac, 2012.
- GONZAGA, A. *Palácios e poeiras: 100 anos de cinemas no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Record; Rio de Janeiro: Funarte, 1996.
- SANTORO, P. F. *A relação da sala de cinema com o espaço urbano em São Paulo: do provinciano ao cosmopolita*. Dissertação (Mestrado) - Universidade de São Paulo, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, São Paulo, 2004.



# Convocação da mais armada

//////////////////// *Andrea Limberto Leite*<sup>1</sup>



## Resenha

PRADO, J. L. A. *Convocações biopolíticas dos dispositivos comunicacionais*. São Paulo: Educ; São Paulo: Fapesp, 2013.

1. Andrea Limberto Leite é doutora em comunicação e pós-doutoranda na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo/Brasil (bolsista Fapesp), com o projeto *Nos termos da interdição*. E-mail: andrealimberto@gmail.com



**Resumo** O novo livro do pesquisador José Luiz Aidar Prado, *Convocações biopolíticas dos dispositivos comunicacionais*, nos coloca cruamente diante da problemática do chamado, direcionado aos sujeitos, a integrar discursos em circulação, em que se acomodam também especificamente circulações discursivas com a finalidade de fazer consumir.

**Palavras-chave** Dispositivos comunicacionais, comunicação, biopolítica, discursos.

**Abstract** The most recent work by researcher José Luiz Aidar Prado, *Convocações biopolíticas dos dispositivos comunicacionais* (freely translated as *Biopolitic convoking of communicational dispositives*) puts the reader straight in the face of the calling to enter circulating discourses. They are directed to all subjects and also accommodate the discourses with urgency for consumption.

**Keywords** Communicative devices, communication, biopolitics, discourses.

O novo livro do pesquisador José Luiz Aida Prado nos coloca cruamente diante da problemática do chamado, direcionado aos sujeitos, a integrar discursos em circulação, em que se acomodam também especificamente circulações discursivas com a finalidade de fazer consumir. Entramos com o corpo e com o psiquismo, movidos numa única pulsão que os atravessa. Se a ação incitada é aquela de consumir, incorporar, integrar, deglutir, devorar, ela se dirige àquele que se identifica através desse processamento. E, num movimento de recobrimento, na medida em que esse sujeito atende à convocação, ele igualmente identifica-se e consome de si. Visto então que o processo se completa em consumir-se, incorporar-se, integrar-se, deglutir-se, devorar-se.

Observando tais processos de convocação nos discursos midiáticos, o autor faz um brilhante trabalho utilizando como estopim especialmente pesquisa de base realizada sobre revistas semanais, inclusive com dados que haviam sido levantados nos trabalhos anunciados no próprio livro e intitulados *A invenção do Mesmo e do Outro na mídia semanal* (PRADO, 2008) e *Regimes de visibilidade em revistas* (PRADO, 2011), realizados no âmbito do grupo Um dia, sete dias – Grupo de pesquisas em mídia impressa<sup>2</sup>. São abordadas, entre outras, as revistas *Veja*, *IstoÉ*, *Carta Capital* e *Época* — além do destaque para revistas segmentadas por gênero, como *Men's Health*, *Nova*, *Claudia* e *Marie Claire*. A mídia semanal é observada como rico lastro para uma argumentação sobre discursos circulantes. A análise se amplia e se aplica à verificação de discursos

---

2. <http://www4.pucsp.br/~umdiasetedias/>

comunicacionais, envolvendo, assim, jornais, publicidades e vídeos, entre outros exemplos que incrustam a obra.

Estão em questão os discursos comunicacionais como espaço privilegiado para que se remonte uma arena de batalha, de disputa no poder simbólico. Ela remonta a um espaço público, na medida em que o entendimento das convocações que anunciávamos deve ser comum e socialmente inteligível. Para além disso, chamamos de batalha o processo argumentativo e coercitivo de que o exposto tenha efeito de engajamento.

Chegamos à perspectiva trazida desde o título do livro, que é a de uma determinação política. As convocações midiáticas relacionam-se à apropriação dos corpos e à presunção de sua animação e energização na disposição política. Os discursos midiáticos trazem diretrizes para o comportamento dos corpos, e o que se decide sobre eles é estratégico, no sentido de que a política é entendida espriadamente em todos os níveis microfísicos de poder.

Poderia enganar-se aquele que parasse nesse primeiro nível mais superficial de leitura do livro, pressupondo exclusiva e prioritariamente um controle dos media sobre os sujeitos, passivos no atendimento às convocações. No entanto, o que se revela é um procedimento ativo de identificação que implica a doação e o envolvimento perpassado na pulsão biológica. Por isso, dizíamos, há um recorte dos corpos em doação política da própria carne para circulação. Ainda assim, devemos ter em mente que essa é uma descrição do próprio processo de representação, indistinta da possibilidade de ser. Ser, e circular, só seria possível na linguagem.

A partir disso podemos dizer que o livro todo é um enorme gancho que fsga o leitor pelo estômago fazendo acompanhar os movimentos das convocações comunicacionais. Quisemos dizer pelo estômago para passar a sensação de que dos raciocínios descritos não podem ser vistos de fora, como leitor, como sujeito. A linguagem utilizada no livro passa da abordagem teórica aos exemplos e volta à teoria de maneira a repetir o cerco identitário dos sujeitos. Se o leitor não se apercebe através da recuperação feita de teorias do discurso, da psicanálise, da antropologia, da comunicação, deve então certamente se ver com os exemplos que retomam questões de gênero, raça e sexualidade, principalmente.

O que está privilegiado na forma com que o livro está escrito é a ação de fazer perceber as implicações na carne do pulsar das convocações descritas. Assim, é possível situar a “fodona” de *Nova*, em seu imaginado infinito poder sedutor, alinhada à descrição dos tipos de discurso apontados por J. Lacan e à recuperação de elementos das teorias representacionais. Da mesma forma, a fantasia “na lama e na cama, longe da roubada” com a ascensão de discursos hegemônicos. E, ainda, coaduna o a mais do gozo com um “*improved tigrão*”.

O livro é bem escrito e tem uma leitura fluída, ao mesmo tempo que apresenta níveis de profundidade que podem ser acessados à medida que o leitor conheça a remissão a densas teorias, citadas literalmente ou não. Conceitos complexos são incorporados no texto de maneira direta, indicam saídas e apontam caminhos para os leitores que não os percorreram antes. Pode ser assim uma obra densa e ao mesmo tempo reta. Assim também podemos considerar que seja uma obra rica e original, especialmente no quesito da costura proposta entre autores.

O autor não se retrai em trabalhar com os conceitos e se apropria deles de maneira rica mas também complexa e direta, sofisticada e escancarada, pontuando o que pode especificamente recuperar. “Se alguma ênfase deve ser dada à Semiótica não é de sua pretensão de ser a ciência das ciências e das artes, mas a de uma disciplina que estude os novos regimes textuais de visibilidade e de interação que regem as sociedades atuais” (PRADO, 2013, p. 103).

No livro, encontra-se favorecida a relação entre conceitos que tentaram organizar na área dos estudos de linguagem e da psicanálise a representação sobre o eu e a circulação discursiva. São acionados, assim, autores como J. Lacan, G. Deleuze, J. Derrida, P. Charaudeau, E. Laclau e C. Mouffe e J. Rancière. Mas é na perspectiva de pensar o funcionamento da linguagem como dispositivo de controle, informada especialmente pela obra de M. Foucault, L. Althusser e G. Agamben, que são marcadas as referidas representação do eu e circulação discursiva. E o apontamento que consideramos mais relevante é a ideia de que o dispositivo comunicacional implica um e outro numa equação de dois termos,

que os aciona a ambos imaginariamente numa amarração, num nó. A ideia de controle é viva nesse ponto, animada pelos discursos voltados a fazer agir e emergindo das modalizações.

A sequência dos capítulos da obra é tão surpreendente quanto bem alinhavada. Ela se abre colocando em questão diretamente a relação entre visibilidade e convocação. Está na base do chamado à convocação o desejo por uma circulação visível; há um desejo por visibilidade enquanto se é tomado por uma convocação. Surgem efeitos de quando se atende a essas convocações, e eles aparecem nos termos de imperativos como “consume”, “atualize”, “troque”. Assim, o autor pôde apresentar gradações entre convocações hegemônicas e não hegemônicas.

No segundo capítulo, Prado aborda, tendo aberto a questão da visibilidade de um outro não hegemônico, uma situação que chamou de um Outro invisível, um Mesmo visível. Entende-se que o processo de invisibilidade está relacionado à politização da vida e à marginalização de sujeito em relação ao desenho social. Reforça-se, nesse sentido, que a vida dos sujeitos está em questão como uma vinculação política, atrelada a preceitos de organização particulares e de inserção dos corpos.

Como terceiro capítulo da obra, desenha-se o campo de batalha em que as disputas políticas por visibilidade são travadas: os dispositivos midiáticos em sua plenitude de articulação, estratégias de representação e enquadramento do mundo. É nesse sentido que a inserção política dos corpos mostra seu engajamento, que é de natureza discursiva. Há também um caráter desse engajamento que não deve ser desconsiderado, que é sua atuação como dispositivo. Isso significa entender que as convocações de que trata o livro estão relacionadas a procedimentos discursivos e dizer de uma vez só sobre o político, controle e engajamento dos sujeitos no discurso, tratando-se de um conceito caro na articulação do livro.

A partir de uma outra perspectiva implicada no olhar sobre os discursos, aquela de uma topologia, o autor apresenta a ideia de um mapa. Anuncia, no quarto capítulo, o mapa da mina-vidaclipe: do pequeno truque à profanação. Tendo situado anteriormente os discursos hegemônicos em relação aos sujeitos, a condição de

invisibilidade do outro, mais o terreno de batalha dos discursos midiáticos, o autor vai tratar da possibilidade de profanação. Trata-se de desafiar o capitalismo como religião e o valor abstrato das produções e produtos.

Dito de uma outra forma, esse mapa proposto só é possível por conta de uma performatividade dos media, uma modalização relacionada ao fazer através da argumentação no discurso. O autor recorre especialmente a P. Ricoeur e J. Austin para pensar o conceito de performance dos media conforme o processo argumentativo de todo o dizer.

Nesse sentido, vai analisar especificamente a construção da realidade em *Veja*, concentrando-se nos imaginários de uma sociedade de controle, dos media como novos aparelhos de discursivização e do reforço de um discurso que aponta e marca diretrizes para a ação.

Um discurso específico é utilizado como exemplo privilegiado de coalizador dos desejos de ser, aquele do poder da inteligência como modalizador do sucesso. Num duplo reforço de discurso hegemônico e de reforço à valorização de recursos de controle, concentra-se sobre a inteligência dos processos de controle e na construção das diretrizes para a vontade, atenção e disciplina.

Da mesma forma, agora como objeto de desejo eleito, um nome aparece como o algo a mais a ser buscado, um fator privilegiado (como um *X factor*), a busca do *tsuj*; trata-se do extra necessário para uma circulação de sucesso. A lógica da circulação da diferença indica que “o termo capital queima a diferença para mover-se”.

A faceta mais original do livro vem ao final, quando o autor procura apontar as possibilidades para uma nova política ou nova forma de exercer a política. Sob o jugo de um supereu que incita o gozo, o efeito político é acionado através da culpa em ver as imagens representadas. É a manifestação do sentimento de culpa pelo prazer em concretizar a representação. Isso repõe para os sujeitos, num movimento de retorno, e faz que estes estejam eternamente amarrados à própria dinâmica da representação, em todos os seus ciclos.

Assim, concluímos considerando que a leitura de *Convocações biopolíticas dos dispositivos comunicacionais* interessa para pensarmos como lidar com a política das imagens e da palavra no sentido que encarnam dispositivos de visibilidade. Podem derivar disso também uma maior autoconsciência sobre os termos das equações imaginárias que nos engajam e a abertura para que se lide com a figura de um Outro ameaçador. Nessa perspectiva, entendemos a necessidade do trabalho com as dinâmicas de consumo, associada à lógica de circulação discursiva, em que o “Consumo é o nome da ação de resposta pragmática às modalizações dos dispositivos” (PRADO, 2013, p. 161).

Podemos, ainda, fechar esta resenha dizendo que durante todo o livro o apelo subentendido das convocações é aquele contra a morte. Narrativizamos seu apelo e o performatizamos no sentido de talvez garantir a segurança sobre um abismo, um buraco. Queremos citar ainda uma iniciativa inovadora: foi feito o trabalho de preparação da versão do livro em *e-book*, estando disponível no formato *epub*.

## Referências

PRADO, J. L. A. *A invenção do Mesmo e do Outro na mídia semanal*. DVD. São Paulo: PUC-SP (Um dia, sete dias – Grupo de pesquisas em mídia impressa), 2008.

\_\_\_\_\_. *Regimes de visibilidades em revistas*. DVD. São Paulo: PUC-SP (Um dia, sete dias – Grupo de pesquisas em mídia impressa), 2011.