

XII ENCONTRO DE HISTÓRIA DA ANPUH - PARÁ

ANPUH
ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE HISTÓRIA



VINÍCIUS ALEXANDRE ROCHA PIASSI (ORG.)
**HISTÓRIA E LINGUAGENS
CINEMATOGRAFICAS**



**XII ENCONTRO DE HISTÓRIA
DA ANPUH - PARÁ**

Vinícius Alexandre Rocha Piassi (ORG.)

ANPUH
ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE HISTÓRIA

**HISTÓRIA E LINGUAGENS
CINEMATOGRAFICAS**


Editora
CABANA

Copyright © by Organizadores
Copyright © 2021 Editora Cabana
Copyright do texto © 2021 Os autores
Todos os direitos desta edição reservados

O conteúdo desta obra é de exclusiva
responsabilidade dos autores.

Capa e Projeto gráfico:

Eder Ferreira Monteiro

Edição e diagramação:

Helison Geraldo Ferreira Cavalcante

Coordenação editorial:

Ernesto Padovani Netto

Revisão:

Os autores

Ilustração de capa:

Director's Cut de Franz Falckenhau

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

História e linguagens cinematográficas / organizador: Vinícius
Alexandre Rocha Piassi. - 1. ed. - Belém, PA: Cabana, 2021.

Vários autores.

Formato: PDF

Requisitos de sistema: Adobe Acrobat Reader

Modo de acesso: World Wide Web

Inclui bibliografia

ISBN: 978-65-89849-03-2

1. História – Estudo e ensino 2. História do Brasil 3. História da
arte 4. Cinema. I- Título.

CDD 907



[2021]
EDITORA CABANA
Res. Paulo Fonteles, Q-B, 24
66640-705 – Belém – PA
Telefone: (91) 99998-2193
contato@editoracabana.com
www.editoracabana.com

Conselho Editorial ANPUH-PA

Dr. Edilza Joana Oliveira Fontes (UFPA)
Dr. Aguinaldo Rodrigues Gomes (PPGCult/UFMS)
Dr. Itamar Rogério Pereira Gaudêncio (ESMAC/APM)
Dr. Gustavo Pinto de Sousa (INES/PROFHISTORIA - UFRJ)
Dra. Karla Leandro Rascke (Unifesspa)
Dr. Érico Silva Muniz (UFPA)
Dr. Keith Barbosa (UFAM)
Dr. Marley Antonia Silva da Silva (IFPA)
Dr. Pere Petit (UFPA)
Dr. Airton Pereira (UEPA)
Dra. Valéria Moreira Coelho de Melo (Unifesspa)
Dr. Carlo Guimarães Monti (UNIFESSPA)
Dr. Ipojucan Dias Campos (UFPA)
Dr. Fernando Arthur de Freitas Neves (UFPA)

Apoios:



SUMÁRIO

Apresentação: os desafios da história social e do ensino de história em coletâneas.....	8
Prof ^o Dr. Francivaldo Alves Nunes	
Apresentação.....	11
Vinícius Alexandre Rocha Piassi	
Um olhar reflexivo das produções cinematográficas sobre Idade Média.....	13
Biatriz Barbosa Gomes	
Propaganda nazista, cinema e judeus: o antissemitismo no filme “Jud Süß” e a construção de um “inimigo em comum”.....	24
Brena Sirelle Lira de Paula	
Algumas questões sobre o documentário cubano “Nuestra Haydée” (Esther Barroso, 2015).....	35
Carolina de Azevedo Müller	
Memória familiar e espaços da recordação em Santiago (2007), de João Moreira Salles.....	49
Vinícius Alexandre Rocha Piassi	
Uma análise fílmica de A Grande Cidade (Carlos Diegues, 1966): Calunga como o cicerone migrante no espaço urbano.....	65
Carolinne Mendes da Silva	
O demagógico “Cinco Vezes Favela”: reflexões de aproximação e distanciamento ao “Cinema Novo”.....	76
Vinícius José Franqueto	
As leituras irônicas sobre o terceiro setor no filme “Quanto Vale ou É Por Quilo?” (Sérgio Bianchi, 2005).....	87
Douglas Gasparin Arruda	

História, cinema e ferramentas hermenêuticas: “Tudo Bem” (Arnaldo Jabor, 1978) e a vegetoterapia carátero-analítica.....	101
	Gabriel Marques Fernandes
Construção narrativa e o método cinematográfico em Days Gone (2019).....	113
	Vitor Bernardi Bündchen
Sobre os autores.....	124

APRESENTAÇÃO

Os desafios da história social e do ensino de história em coletâneas

A seção regional da Associação Nacional de História (ANPUH) em sua localização no Estado do Pará, promoveu entre os dias 2 a 4 de dezembro de 2020 a sua 12.^a edição do Encontro de História da Anpuh-Pará, em formato virtual, com o tema “Passado e Presente: Os desafios da história social e do ensino de história”.

O evento se constituiu como importante espaço de discussão sobre duas áreas específicas do conhecimento histórico, que são: a história social e o ensino de história, promovendo uma interface entre os dois campos de pesquisa, diante dos limites e possibilidades de diálogo pertinentes sobre a região amazônica. Não há dúvidas que se tratou de profícuo momento de socialização da produção de estudos e práticas acerca das relações entre história e ensino, bem como de problematização da história social e os desafios da produção historiográfica recente.

O momento permitiu a incorporação para o ensino de História da Amazônia de questões relacionadas à ciência histórica, didática, produtos educacionais e as práticas curriculares. No caso da dimensão da especialidade da história social, o diálogo com as questões contemporâneas, a relação passado-presente na pesquisa histórica, a questão dos revisionismos/negacionismos históricos e os desafios da escrita da história social, diante das questões socialmente vivas, foram também observadas.

O encontro permitiu debater os desafios do ensino e da pesquisa histórica relacionando com a especialidade da história social, no entanto, envolveu

também outras áreas do conhecimento vinculadas as ciências humanas e sociais, como sociologia, filosofia, direitos, ciências políticas, antropologia, entre outras. Neste aspecto, tornou-se uma oportunidade de diálogo para os professores da educação básica, discentes de graduação, discentes de pós-graduação, historiadores e pesquisadores diversas áreas de ciências humanas que desejavam debater os caminhos da história social e o ensino de história na Amazônia e no Brasil. Incluiu-se ainda o diálogo sobre o cotidiano do espaço escolar diante dos desafios propostos pela Base Nacional Curricular Comum (BNCC) no contexto amazônico, entre outros temas que envolvem o ensino e produção do conhecimento histórico.

Os pertinzas professores e pesquisadores de diversas instituições do Pará, da Amazônia, do Brasil e do mundo, produziram um amplo e significativo debate sobre o conhecimento histórico e seus públicos (professores de história e os historiadores, principalmente), assim como buscaram formas de expandir e melhor integrar os conhecimentos sobre os debates acadêmicos e o espaço da sala de aula e a intervenção social. O que permitiu, no âmbito da educação básica, discussões sobre a prática pedagógica do docente em história e as ações em prol da formação de professores.

Como alguns dos resultados destes momentos de debates e diálogos, em que a relação passado e presente pautou os desafios da história social e do ensino de história, que apresentamos um conjunto de coletâneas, construídas de forma a agregar temáticas aproximadas de estudos e pesquisas. As coletâneas reunidas, sem dúvida, constitui um conjunto de contribuições originais e, sobretudo, desnaturalizadoras como se propõem ser os estudos que assumem, como coerência e autenticidade, a relação passado e presente, tendo como eixo central de diálogo, a história social e o

ensino. Os trabalhos reunidos propiciam aos leitores, ademais, um profícuo exercício de crítica historiográfica, métodos e análises documentais, que percorrem searas as mais diversas, adensando as riquezas de suas contribuições, quanto à análise de estratégias para enfrentar variadas formas de controle, domesticação e dominações estabelecidas por agentes e agências oficiais, mas também revelam formas de resistências, lutas e enfrentamentos.

Os textos expressam, simultaneamente, pesquisas em andamento, em fase de elaboração, definidas e defendidas. Temáticas, temporalidades e enfoques plurais, mas que gravitam no eixo que envolveu os debates no evento, no caso, a história social e o ensino de história, em contexto relacional com perspectivas de passado e presente. Diante de tantas e inovadoras contribuições, a intenção é que o leitor estabeleça um exercício de escolha mais consentâneo a seus interesses e afinidades, estando certo que encontrará nestas coletâneas um conjunto de leituras, instigantes, necessárias e provocativas.

Profº Dr. Francivaldo Alves Nunes
Presidente da ANPUH-Seção Pará

APRESENTAÇÃO

Vinícius Piassi

Idealizado durante o XII Encontro Estadual de História – ANPUH Pará “Passado e Presente: Os desafios da história social e do ensino”, evento online ocorrido entre os dias 02 e 04 de dezembro de 2020, este livro reúne artigos derivados das pesquisas apresentadas no Simpósio Temático “História e linguagens cinematográficas”. Adotando o formato de reuniões virtuais, conforme as exigências do nosso contexto pandêmico, o evento ofereceu uma oportunidade fantástica para que pesquisadores de diferentes regiões do país, com interesses afim, se encontrassem e pudessem trocar experiências.

Enquanto espaço de diálogo transdisciplinar entre pesquisadores que se dedicam a aproximar a história dos domínios do cinema, do ponto de vista teórico ou metodológico, problematizando o campo de relações estabelecido entre a historiografia e as linguagens cinematográficas, este simpósio promoveu debates sobre a história e a historiografia do cinema e da cultura audiovisual, bem como a respeito das narrativas históricas elaboradas nos filmes e as representações da história no cinema. Além disso, discutiu-se também a utilização de material de arquivo pelos cineastas, as metodologias de análise fílmica e as perspectivas de tratamento documental de fontes extra fílmicas.

Portanto, este livro apresenta artigos que abordam o cinema em suas múltiplas formas: *mainstream*, independente, documental, ensaístico, experimental etc. tanto como objeto ou fonte para a construção do conhecimento histórico, quanto como acontecimento, campo de forças ou sistema de relações, considerando

as potencialidades das imagens cinematográficas para além do dispositivo de representação. Satisfeito com o resultado do trabalho desenvolvido com os demais autores, convido a todos para uma boa leitura!

Verão de 2021,

Vinícius Piassi

UM OLHAR REFLEXIVO DAS PRODUÇÕES CINEMATOGRAFICAS SOBRE IDADE MÉDIA

Biatriz Barbosa Gomes¹

A utilização do cinema por parte do professor de história pode ser uma ferramenta bastante eficaz para a construção do conhecimento histórico visto que, a história é um objeto abstrato que pode ser difícil compressão ao aluno que inicia seus estudos na disciplina. Assim, o historiador pode ser o mediador entre a fonte historiográfica e a metodologia utilizada para a abstração do conhecimento por parte dos alunos (SIMAN, 2004). Diante disso, parte-se de um questionamento em sala de aula ao estudar História Medieval, sendo levada a elaboração do presente trabalho, com objetivo de analisar a representação da Idade Média no cinema e como utiliza-la em sala de aula.

Na Idade Média a história era vista como um gênero literário menor, tendo uma história linear, baseado na Bíblia, com começo e fim, de gêneses a apocalipse. Havia os copistas e compiladores, esses eram responsáveis por repetir o que já havia escrito e organizar, eram eles, monges copistas. Os historiadores eram clérigos que se interessavam por esse campo, eram esses membros da igreja que tinham conhecimento e poder para vincular as histórias, pois sabiam ler e escrever e a autoridade da Igreja, sendo que outros indivíduos, não a possuíam. A história era perpetuada através de pastores, bispos monges, com o intuito de enaltecer o papel e a história da igreja, um serviço de

¹ Discente do Instituto Federal do Pará-Campus Conceição do Araguaia
biatrizbarbosagomes@gmail.com

Deus e edificar os irmãos através das leituras. A Bíblia era a fonte principal desses historiadores, e seguiam de forma literal e se importavam bastante com as datações com seu alcance até hoje. Essa história refletia a cultura da época, historiadores devem ficar a tentos a essa questão. Ao analisar esse período, como qualquer outro, com um olhar crítico, atentos as praticidades de cada sociedade e tempo. Entre os séculos XII e XIII houve mais rigor para analisar fatos históricos através das datações e espaço geográficos, tanto que alguns fatos como, o combate entre Rei Artur e Imperador Lucio é descartada, pois as datas não coincidiam. E partir do século XV passa-se a um conceito coletivo do que se tinha como história autêntica, a história que foi construída por detentores de algumas habilidades e poder que outros não possuíam (CADIOU, 2007).

Toda essa gama que construção da História por parte dos próprios medievais e a que foi construída pelos seus contemporâneos acerca desse período que distingue, pois possuem métodos e visões diferentes. Por muitos anos o papel do historiador ficou a cargo de analisar documentos antigos, simplesmente narrando o que estes diziam, crendo que apresentavam a “verdade”, excluindo qualquer elemento que não fossem metódicos. Porém, com a Escola dos Annales, a teoria e metodologia do fazer História ganha novos formatos e diversas outras elementos ganham valor para uma análise histórica dos fatos. Fazendo com que o cinema ganha espaço como ferramenta e fonte de conhecimento e análise (FERREIRA, 2009).

O passado não constitui um monopólio da história ou do pensamento medieval. O passado medieval era uma área aberta ao público, incluindo jogos, RPGs, filmes, séries e outros métodos relacionados. Além disso, é um problema escolher uma forma muito específica de uma gama tão incrível de imagens (quase sempre

sem qualquer referência ou conexão com a pesquisa acadêmica) para ver e compreender o passado medieval, praticando usos e abusos (PEREIRA e GIACOMONI, 2019).

O cinema não é apenas um tipo de prática social, mas também o produtor da prática social, ou seja, o cinema não é apenas um testemunho de comportamento social, pensamento e modos emocionais, mas também uma espécie de promotor de certas transformações, expressões ou modelos. Portanto, estudar as maneiras como alguns filmes tentam induzir os indivíduos a se identificarem com as ideologias, posições e representantes sociopolíticos convencionais, e a negação dessas tentativas de governar, trará percepções mais críticas à sociedade. (VALIN, 2012).

“A Idade Média tem sido muito valorizada e muito mitificada, pois nela se organizam aspectos importantes dos fundamentos da Civilização Ocidental” (BALDISSERA, 2006, p. 22) É valorizada também, por uma nova perspectiva da história, ou seja, a história do imaginário, do cotidiano, das mentalidades. Não se está apenas tentando explorar todos os aspectos da história do ponto de vista econômico e político, mas também de todos os seus âmbitos culturais e sociais.

O uso das interpretações acerca da Idade Média não é problema atual. Durante o período romântico do século XIX, muitos escritores fantasiaram sobre uma Idade Média fascinante, glorificando a existência do reino, destacando a vida de cavaleiros, mágicos, reis e damas da corte. Para os românticos, a Idade Média é uma boa referência, muitas vezes vista como um passado mítico que ajuda a explicar a origem do Estado-nação. Ao mesmo tempo, a literatura romântica lutou com a Guerra Fria e o racionalismo e se posicionou intensificando emoções, crenças religiosas, paixões e sonhos, diretamente relacionados à Idade Média, houve

outras representações não tão generosas é o caso de artistas humanistas, que estabeleceram nos séculos XV e XVI obras que liam a arte medieval a partir dos valores e padrões do neoclassicismo chamado Renascimento na época. Por exemplo, Rafael Sanzio (1483-1520) classificou a Idade Média como gótica, mesmo como sinônimo de “bárbaros”, enquanto Rabelais (1494-1553) se referiu a ela como “espessa noite gótica” (PEREIRA e GIACOMONI, 2019).

Segundo Barros (2006) as representações da Idade Média existem duas: uma se refere ao cinema como representação, de modo geral; outra se refere às representações mais específicas que as pessoas tendem a fazer da Idade Média, e que, embora não se refiram apenas ao cinema, tendem a contaminar também o cinema quando a este se impõe a tarefa de representar a Idade Média. A primeira ordem: fantasia, realidade ou metáfora, que muda de acordo com o que o diretor quer transmitir. A segunda, mais específica, está voltada para o que há produzido em livros didáticos e no imaginário coletivo. Quanto a isso o professor deve atentar-se e possuir certo conhecimento de cinema e entender que existem diversas representações da Idade Média, por exemplo: romantizada, heroica, da fé, encantada, cavaleiresca, guerras etc. Que se configura de acordo como objetivo de quem o produziu.

Segundo Guimarães (2000) a interpretação da imagem não é de forma alguma uma descrição textual, pois estimula a percepção do observador e extrapola as orientações traçadas pelo educador. “Ser educador hoje é buscar o visível [ou invisível] que se esconde nas imagens da linguagem” (GUIMARÃES, 2000, p.8). Mas também existe certa resistência ao uso do cinema em sala de aula, pois segundo Oliveira (2011), existem algumas ressalvas que devem ser apresentadas ao utilizarem desse recurso, principalmente quando se trata

da fidelidade do que é exposto. Por isso Ferreira afirma:

Ao se utilizar o filme como objeto de estudo, é essencial salientar o fato de que esse é uma produção coletiva, que envolve expectativas, desejos, concepções de mundo de um grande número de agentes, entre diretores, produtores, atores e responsáveis pelo estúdio no qual está sendo realizado o filme, bem como financiadores (FERREIRA, 2009, p. 190).

Por esse motivo faz-se necessário analisar todos os aspectos do momento da produção cinematográfica, bem como as condições históricas, sociais e políticas do momento da produção do filme, afim de compreender aspectos da situação atual (MACEDO, 2006). Logo no prefácio do livro, *A Idade Média: o nascimento do Ocidente*, Franco Junior (2006) expõe, que a razão da história é a compressão do passado pra se lançar luz sobre a apreensão do presente e o professor pode proporcionar isso em sala de aula através do cinema.

O professor de história em sala de aula ao utilizar do cinema carece verificar como os elementos históricos são apresentados nos diferentes tipos de filmes e tentar avaliar os possíveis motivos da escolha dessa forma narrativa. Partindo do pressuposto de que o filme é uma ferramenta extremamente relevante para o debate teórico, é um documento e uma ferramenta que estimula a divulgação de informações e conhecimentos históricos, então o historiador deve questionar seu papel diante dele e começar a elaborar novas categorias e conteúdo e metodologia de análise (FERREIRA, 2011).

Se apoiando a autores como os medievalistas Le Goff, Jaques Verger e Marc Bloch² professor poderá

² Recomendo os livros: *Para um novo conceito de Idade Média: tempo, trabalho e cultura no ocidente* e *Os intelectuais da Idade Média* de Jaques Le Goff. *Homens e saber na Idade Média* de Jaques Verger e *Sociedade Feudal* de Marc Bloch.

estar fazendo reflexões bastante pertinentes acerca da representatividade da Idade Média por parte do cinema e o que já existe no imaginário social e dos alunos acerca desse período histórico. Pois, esses autores realizaram estudos bem elaborados desconstruindo algumas falácias acerca do medieval. Assim, levar os alunos a pensarem e compreenderem as particularidades do período medieval e desmistificar algumas “verdades” taxadas sobre ela.

Os professores de história e historiadores ao utilizarem do cinema como recurso didático e/ou fonte histórica devem ficar atentos a todas as miudezas que são apresentados na película “seja em relação aos fatos narrados, seja em relação à reprodução do ambiente da época a partir de uma reconstrução criteriosa dos cenários e dos figurinos.” (FERREIRA, 2009, p. 190)

Enquanto a história tem seu rigor científico o cinema possui uma licença poética e não tem objetivo com a verdade, mesmo assim alguns diretores de filmes tem certa preocupação em trazer alguns fatos históricos mais próximos a realidade como ocorreu no filme “O nome da Rosa” de Jean Jacques Annaud baseado no romance homônimo de Umberto Eco, (1986) que teve o apoio de Le Goff para retratar com mais fidelidade o ambiente da Idade Média, mesmo após o historiador ter saindo do projeto devido exatamente a questões sobre autenticidade de características da sociedade medieval. O cinema por ser uma arte pode trabalhar com mais flexibilidade não possuindo rigidez científica (FERREIRA, 2009). Assim, como Baldissera expõe “O cinema, muitas vezes, mostra verdades interessantes sobre a condição humana, mas é claro, não substitui a história que é escrita com base em análises e evidências” (BALDISSERA, 2006, p. 15). E mesmo que seja amparado por uma rigorosa pesquisa documental e bibliográfica, as películas falam-nos muito mais de

nossa própria época do que do período retratado (BARROS, 2006)

Alguns filmes recentes que retratam a Idade Média conseguem ultrapassar certos clichês cinematográfico de até pelo menos a metade do século XX, por exemplo, apresentando os vikings com elmos ornados com chifres ou apresentando guerreiros de todas as épocas da Idade Média, portando armadura metálica (quando se sabe que este equipamento militar é utilizado com maior frequência no fim da Idade Média). O recente filme *Cruzada*, dirigido por Ridley Scott, apresenta-nos uma reconstituição muito bem-feita do cenário e dos personagens “medievais”. [...] O próprio filme *Alexandre Nevski*, de Sergei Eisenstein, dirigido em 1938, de alguma forma recuperou historicamente a visualidade da Rússia Medieval, embora o tratamento do enredo seja permeado por um discurso e por uma ideologia próprios do século XX e da doutrina do Partido Comunista Soviético na era de Stálin. Eis, aliás, talvez o maior limite da aproximação da ficção cinematográfica com a realidade histórica: embora o aspecto visual, em geral, recupere, por vezes, com grande veracidade, os hábitos e costumes, o modo de pensar dos personagens é sempre contemporâneo, sendo, em geral, transposto para a Idade Média (MACEDO, 2006, p. 23)³.

O que Macedo (2006) nos oferece é como o cinema ambienta os fatos ocorridos na Idade Média, mas que a produção da película é falar de temas atuais para eles, falando ao público sobre questões sociais de suas próprias épocas. Utilizam de temas e elementos medievais para tratar de temas atuais.

O cinema como sendo uma arte não tem a obrigação de trazer fatos “verdadeiros”, diferente do histo-

³ Apresentei essa citação longa devido da importância que achei nela, devido a explicação bem clara que Macedo realiza de alguns filmes com pano de fundo a Idade Média. E que percebe que mesmo os filmes mais recentes se preocupando com características mais próximas a realidade medieval, o propósito dos filmes não é esse, mas sim dialogar com o público sobre questões do presente.

riador. Mas isso não anula a utilização dessa arte para a história, pode ser utilizado para se estudar a sociedade na qual foi produzida o filme, como os princípios e ideologias. Além é claro, de desmitificar alguns fatos que a população crê que seja verdade, pois não possuem acesso a fontes históricas para averiguar se determinado fato histórico realmente ocorreu e acabam acreditando no que vem em filmes históricos.

O questionamento que Barros realizar deve ser o mesmo que o professor de história deve levar a sala aula, se questionando o que nos revela mais em determinado filme que é ambientado na Idade Média, que tipo de representação o autor da película está transmitindo, que ideias da sociedade estão mostrando ao espectador.

Devemos nos perguntar, como historiadores, o que nos revela o filme Cruzada acerca do impacto produzido em nossa própria época pela Guerra do Iraque e por outros confrontos contemporâneos, envolvendo nações ocidentais e o mundo islâmico. A escolha da temática de um filme não é obviamente gratuita: ela emerge de um fundo histórico específico. A maneira como um filme é contado, da mesma forma, também nos revela muito da época em que o filme foi produzido (BARROS, 2006, p. 13).

Outro exemplo das cruzadas sendo recuperados nos dias atuais é o que Pereira e Giacomoni apresentam. As Cruzadas se tornaram um renascimento do passado, agora não por meio de espadas, mas de armas, na expectativa de sucumbir às diferenças. Essa diferença é vista como a desintegração de uma sociedade cristã ocidental imaginária, ela poderia ter resistido à invasão dos árabes e permitido o estabelecimento de uma civilização cristã branca no passado para se opor a tudo que se desvia da moralidade cristã e de um estilo de vida centrado na Europa. A Idade Média será a fonte do mito para este lugar, apenas no coração do precon-

ceito, racismo, islamofobia e homofobia (PEREIRA e GIACOMONI, 2019).

Principalmente no atual momento que muitos países estão liderados por partidos de extrema direita que utilizam de elementos medievais em seus governos, como aponta o historiador Bruno Tadeu Salles no podcast “Usos da Idade Média pela direita no Brasil contemporâneo” , esse período da história está sendo utilizando bastante pelo cinema, jogos de computadores e séries que levando suas interpretações do medievo ao público, e tem feito grande sucesso e a direita tem se apropriado dos termos, “cavaleiros templários” e “cruzados”, esse fenômeno já foi utilizado na represão Francesa nos anos 60 os militares se apropriaram desse termo e por George W. Bush no início desse século contra o Iraque e Afeganistão ambos os exemplos foram usados contra outros como “cruzados” (SALLES, 2020) esses acontecimentos de grupos se apropriando de termos e ideias do medievo faz com que historiados se questionem e levem pra sala de aula as representações e como elas se configuram no presente de toda a imagem criada no imaginário coletivo da sociedade e como são utilizados por determinados grupos como ocorre em uma página do Facebook “Memes Nobres para Plebeus Ociosos” é evidente como se faz um discurso, mesmo que normalmente seja através do chamado humor. Abundam as comunidades e as páginas de informação que usam memes mencionados na Idade Média, muitos deles têm links para igrejas e grupos políticos. A comunidade tem mais de 220.000 membros, usa iluminuras medievais para fazer memes e vídeos, e sempre usa um português muito formal, e menciona um passado medieval abstrato, utilizam desses meios de informação e a ferramenta do humor pra propagar ideias de discursos de ódio, de discriminação e de exclusão (PEREIRA e GIACOMONI, 2019).

Conclui-se o estudo bibliográfico, tendo em mente que o período medieval é muitíssimo utilizado tanto no cinema quanto na política atual. Utilizam desse período que é cercado por diversas interpretações construído por seus sucessores a definido de uma maneira que a torna-se inferior aos seus contemporâneos.

Deve-se lembrar que a Idade Média também foi o palco para as primeiras Universidades nos moldes que se existem hoje, é no medievo que nascem as primeiras cidades e conseqüentemente o conhecimento intelectual e cultural, os medievais foram responsáveis por cópias de grandes obras clássicas. E deve-se desmistificar que a Idade Média esteve a completa mercê da Igreja, não possuindo tantas outras características e elementos que a enriqueceu dando a Luz ao chamado Renascimento.

Os diversos usos da Idade Média por indivíduos ou grupos no atual momento da sociedade de muitos países, são elementos a serem discutidos em sala de aula, tanto na educação básica quanto na superior, deve-se quebrar paradigmas que a História estuda o passado, deve-se desmitificar argumentos que a Idade Média foi Idade das Trevas. Historiados na academia já estudam, deve-se levar essas narrativas e fontes a educação básica também.

Referências Bibliográficas

BALDISSERA., José Alberto. Ideias (visões) de Idade Média no cinema. Revista do corpo discente do Programa de Pós-graduação em História da UFRGS: 2009. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/aeodos/article/view/9835/5657>. Acesso em: set. de 2020.

CADIOU, François et. al.. Como se faz a história: historiografia, método e pesquisa. Tradução de Gisele Unti. Petrópolis/RJ: Vozes, 2007.

FERREIRA, Letícia Schneider. O cinema como fonte da história: elementos para discussão. MÉTIS: história & cultura – v. 8, n. 15,

p. 185-200, jan./jun. 2009. Disponível: <http://ucs.br/etc/revistas/index.php/metis/article/download/734/538>. Acesso em: set. de 2020

LE GOFF, Jacques (1924). Os intelectuais na Idade Média. Tradução de Marcos Castro. 2ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006.

OLIVEIRA, Edlene. O Cinema em Sala de Aula: representações da Idade Média em O Nome da Rosa de Jean-Jacques Annaud. Domínios Imagem, Londrina, IV, n. 8, p. 31-40, maio 2011. Disponível em: <http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/dominiosdaimagem/article/view/23350/17051>. Acesso em: set. de 2020.

PEREIRA, Nilton Mullet; GIACOMONI Marcello Paniz. A Idade Média imaginada: usos do passado medieval no tempo presente. CaféHistória. 2019. Disponível em A Idade Média imaginada: usos do passado medieval no tempo presente (cafehitoria.com.br). Acesso em: dez. de 2020.

PEREIRA, Nilton Mullet; BALDISSERA, José Alberto (Org). Cadernos IHU em formação: Idade Média e Cinema. Universidade do Vale do Rio dos Sinos – UNISINOS: 2006. Disponível em: <http://www.ihu.unisinos.br/images/stories/cadernos/formacao/011caderno-sihuemformacao.pdf>. Acesso em: set. de 2020.

SALLES, Bruno. Podcast: Usos da Idade Média pela direita no Brasil contemporâneo. Canal ANPUH-BRASIL, 2020. Disponível em: https://open.spotify.com/episode/2zF6P2ie7neVCuMTNaCE4j?si=e-oz9YWb4RgCXp_8gr_iRow. Acesos em: dez. de 2020.

SILVA, Priscila Aquino. Cinema e História: o imaginário norte americano através de Hollywood. Revista Cantareira, nº5, v. 1, Ano 02, Abr./Ago. 2004. Acesso em: <https://www.historia.uff.br/cantareira/novacantareira/artigos/edicao5/cinema.pdf>. Acesso em: set. de 2020

VALIN, Alexandre Busko. História e cinema, in Novos Domínios da História, org: Ciro Flamarion Cardoso, Ronaldo Vainfas. Rio de Janeiro: Elsevier, 2012.

VERGER, Jacques. Homens e saber na Idade Média. Tradução de Carlota Boto. Bauru/SP: EDUSC, 1999.

PROPAGANDA NAZISTA, CINEMA E JUDEUS: O ANTISSEMISTISMO NO FILME “JUD SÜß” E A CONSTRUÇÃO DE UM “INIMIGO EM COMUM”

Brena Sirelle Lira de Paula¹

“A capacidade de compreensão do povo é muito limitada, mas em compensação a capacidade de esquecer é grande.”

Adolf Hitler, 1925

Para Ferro (1976), o cinema é um testemunho singular do seu tempo, onde não ilustra e nem produz a realidade, mas sim revela modos de vida de um determinado contexto social. Ao qual, pode ser compreendida no tempo presente, a partir da exibição de um filme fora do seu tempo ou do seu contexto de produção. Podemos tomar como exemplo a representação do judeu Süß no filme *Jud Süß* (1940), onde este filme é um autêntico testemunho histórico da propaganda persuasiva nazista. Segundo Benjamin, “o que faz com que uma coisa seja autêntica é tudo aquilo que ela contém de originalmente transmissível, desde sua duração material até seu poder de testemunho histórico” (2000, p. 225). Dessa forma, o filme contém cunho científico fundamental para pesquisadores na área, no entanto espectadores desinformados com os objetivos dos conteúdos transmitidos, podem ingerir tais mensagens racistas e manipuladoras. Percebe-se assim, a importância de fazer uma reflexão do contexto de produção da linguagem cinematográfica, especialmente para precaver os espectadores de absorver informações precipitadas.

¹ Graduada em História (Licenciatura Plena) pelo CESA. E-mail: brenasirelle@gmail.com

Com o avanço da tecnologia na primeira metade do século XX, o cinema ganha força e destaque no campo político. Os nazistas foram um dos primeiros partidos a usufruir do cinema como mecanismo de propagação ideológica. Assim, o cinema ultrapassa a concepção de arte que o acarreta, e se funde nos princípios discriminatórios e ideológicos. O que não é de se estranhar, já que a propaganda é um veículo fundamental na conquista dos objetivos partidários e na obtenção de seguidores. Nessa perspectiva, a utilização da linguagem cinematográfica possibilita o desenvolvimento da imaginação dos espectadores, fazendo os mesmos adquirirem uma nova visão diante do que é representado nas telonas, uma compreensão perante o que está sendo transmitido, transporta sentimentos e conhecimento. Além do mais, é uma linguagem simples, de fácil entendimento.

Joseph Goebbels o Ministro da propaganda Nazista, sustentava a ideia de que “o propagandista deve ser capaz de entrar no mundo das massas mais amplas e sair dele conhecendo seus desejos e esperanças” (1934, p. 1 apud RÜDIGER 2014, p. 53). O partido deve conhecer o seu público, principalmente os seus desejos e angústias, e dessa forma organizar estratégias de persuasão que explore as crenças mais profundas das forças massivas, ou seja, o imaginário coletivo, nessas condições a prática de analisar a vontade coletiva se torna uma habilidade importante no desenvolvimento da propaganda partidária, onde provoca a mobilização populacional e a fixação ideológica, por meio da devida e adequada linguagem conquistasse o convencimento das massas.

O propósito deste trabalho é analisar o antissemitismo presente no cinema nazista, a partir de um breve resgate histórico do nazismo na década de 1940 e do estudo do filme *Jud Süß*. De modo que possa com-

preender as intenções do Partido Nazista com o uso da filmografia como arma na propagação da sua ideologia, visto que as produções cinematográficas nesse período tiveram apoio do governo de Hitler e exibiam mensagens fundamentais da ideologia nazista, como a veneração a Hitler o “salvador” que iria recuperar o orgulho do povo alemão e o sentimento nacionalista baseado na construção de um “inimigo em comum”. Para isso, foi utilizado a análise do filme *Jud Süß* (1940) e a investigação dos contextos históricos-sociais deste filme. Ministrada por Goebbels, esse filme tornou-se uma ferramenta publicitária fundamental para o nazismo na propagação objetiva da imagem dos judeus na visão da ideologia antissemita nazista, enquanto manipulador do imaginário coletivo alemão, o filme ajudou a criar um clima conflituoso e de repressão do povo judeu por parte dos seguidores de Hitler.

Com esse intuito que a indagação do cinema no meio propagandista é de extrema valia, principalmente por ser uma poderosa ferramenta de divulgação de imagens, onde prende atenção de qualquer público, sendo assim, uma arma crucial do Nazismo, trazendo nos documentários e filmes, elementos de discursos partidárias e ideológicas. Discursos este que dispõe de ideários racistas, mensagens nacionalistas sobre a supremacia de um povo sobre outros povos. Apesar de uma posição de cultura hegemônica clara, essa mensagem conseguia a união e atenção do povo alemão para um objetivo comum: a retomada da glória da Alemanha.

Cinema e propaganda nazista

Entre o final do século XIX e o início do século XX, foi um período importante para o começo da cultura cinematográfica, a modernização atribuiu alguns costumes e estimulou novos estilos de vida na socie-

dade. Na Alemanha, o cinema conteve um desenvolvimento considerável na República de Weimar, número que subiu quando o Partido Nacional Socialista chegou ao poder, “estimando uma assistência de cerca de 50 milhões de espectadores em 1933 passando a 1000 milhões em 1942” (PAIS, 2012, p.74). Esses filmes eram considerados como um ótimo refúgio da realidade e dos problemas sociais enfrentados neste período. Enquanto para o Nazismo, o cinema era visto como um instrumento de propaganda ideológica. Assim, a produção dos filmes continha o propósito de entretenimento, e ao mesmo tempo transmitia mensagem de teor político-ideológico, mas de forma indireta. Como afirma Ferreira, Costa e Silva (2014, p. 03):

Os filmes eram exibidos em escolas, para incentivar os jovens a iniciarem a carreira militar e combater os inimigos, mas também em salas de cinema, onde possuíam um viés voltado ao entretenimento, propagando seus ideais de forma mais sucinta, entretanto sem perder o teor xenofóbico e racista.

Adolf Hitler, compreendia desde cedo, a influência e o poder que as imagens disponibiliza na transição da ideologia, através disso que o partido nazista produziu seus primeiros filmes, até mesmo antes da chegada ao poder. No início da década de 1930, o cinema nazista estava procurando uma persuasiva imagem que representa a idealização do partido, ou seja, um modelo. Desta forma, os primeiros filmes eram partidários e patrióticos, contendo uma mensagem de que os comunistas e os judeus eram os grandes inimigos da Alemanha. Provocando no espectador sentimentos de luta do “bem” contra o “mal”, retratava uma ideia distorcida dos comunistas, na qual era cheia de exageros, sendo até mesmo grotesca mostrava os comunistas como maléficos ou demoníacos. Não demora

muito para que os filmes atinjam os ingleses, aos eslavos, aos russos, aos judeus etc. (PEREIRA, 2003, p.111-112). Sequentemente, os filmes após a produção dos primeiros, se enquadram no caráter político e na doutrinação do partido nazista.

Posteriormente à chegada do nazismo ao poder, criou-se o Ministério Nacional para Esclarecimento do Povo e Propaganda, pelo qual todas as atividades artísticas e culturais da Alemanha passaram a ser regidas. Com isso, inúmeros cineastas foram obrigados a deixar o país, pois se recusavam a seguir os ideais impostos por Hitler e não possuíam liberdade de criação artística. Na estética cinematográfica alemã, os considerados inferiores eram sempre representados como aberrações, demônios ou pessoas que praticam o mal, causando revolta em grande parte da população e fortalecendo o grande plano de Hitler. Os então considerados “impuros” foram levados ao campo de concentração e exterminados, culminando na “limpeza” racial e no maior genocídio já registrado na história. (FERREIRA, COSTA E SILVA, 2014, p. 03).

O cinema nazista também se concentrava na imagem dos líderes políticos, principalmente de Hitler, apresentando uma imagem de um líder carismático, como um herói do povo “por isso ordenou que todos os filmes fossem produzidos não se concentrassem em informações e sim nas emoções, retratando Hitler como um homem que se sacrificou por uma nação”. (SANTOS, 2012, p.6).

Segundo Farche e Couto (2017, p. 352) os discursos nacionalistas demonstravam para o povo um inimigo comum responsável pela queda da grande Alemanha, a utilização e manipulação da propaganda, em especial pelo cinema, contribuíram para a crença cega das massas em apoiar um governo autoritário e permitir as atrocidades que marcaram a História.

[...] a propaganda hitlerista mergulha suas raízes nas mais obscuras zonas do inconsciente coletivo, ao gabar a pureza do sangue, ao glorificar os instintos elementares de violência e destruição, ao renovar por meio da cruz gamada a remotíssima mitologia solar. Ademais, emprega sucessivamente termos diversos e até contraditórios com a única preocupação de orientar multidões ante as perspectivas do momento. (DOMENACH, 1963, p. 49).

Pais (2012) coloca que “o autor espanhol Alejandro Pizarroso Quintero faz, logo no início da sua abordagem a este tema, referência ao facto de Hitler afirmar que, a par da rádio e do automóvel, o cinema ter sido o responsável pela vitória nazi”. Eventualmente, segundo Pereira (2003) não é à toa que o cinema conseguiu o melhor aproveitamento propagandista, já que o mesmo, foi o setor que mais recebeu credibilidade e investimentos do regime nazista.

O cinema nazista na produção de um “inimigo em comum”

As representações cinematográficas têm o poder de: causar a mobilização do povo alemão; divulgar as causas do nazismo; alimentar ideias preconceituosas; crescer o extremismo nacionalista; manipular os indivíduos e; criar “inimigos em comuns”. Domenach (1963) afirma que a propaganda nazista, foi tão impactante que “convenceu uma grande parte da população alemã, composta [até mesmo] por muitas pessoas cultas, de que eles eram o centro de uma raça superior, sob a liderança de Adolf Hitler”.

Esse tipo de “inimificação” atravessa diferentes períodos históricos e tem várias formas de processo ou de construção. Na contemporaneidade, a inimificação se restringe no processo de distinção e separação entre as nações, povos, raças e culturas. É composta por ca-

racterísticas preconceituosas, onde se atentam a fixar muros entre os semelhantes e os de fora.

Neste sentido, pode-se afirmar que o holocausto não teria existido se não tivesse sido precedido pela construção de uma barreira moral entre os penetradores e suas vítimas. A oposição que se estabelece entre os que pertencem e os que são excluídos separa o “verdadeiro” do “falso”, o “belo” do “feio”, o “bom” do “mau”, eliminando dúvidas (BAUMAN, 1991, p. 24 apud SOARES DO BEM, 2013, p.101)

Segundo Arendt, logo após a Primeira Guerra Mundial, começam a parecer movimentos e governos totalitários, que são caracterizados como uma espécie de novas tiranias, fascistas e semifascistas, ditaduras monopartidárias ou militares, ao qual chegaram ao poder com o apoio populacional. O que “é muito perturbador o fato de o regime totalitário, malgrado o seu caráter evidentemente criminoso, contar com o apoio das massas” (1989, p. 339). Nesta perspectiva uma cultura política nasce em circunstâncias históricas, transformando-se e evoluindo de acordo com o surgimento dos problemas enfrentados na sociedade (BERSTEIN, 2009, p. 41). Uma sociedade fragilizada pode se tornar alvo fácil para regimes totalitários. Como afirma Farche e Couto:

Com o fim da Primeira Guerra Mundial, a Alemanha derrotada sofreu inúmeras restrições impostas pelo Tratado de Versalhes, tais como a perda de territórios e reparações de guerra que, associadas à grande destruição do território pelos danos de guerra existentes e às condições da economia internacional, levaram o país a uma grave crise econômica marcada pela desvalorização da moeda (2017, p. 359).

Através da propaganda desenvolvida por Goebbels, como também pelo cenário propício, o Partido Nacional Socialista dos Trabalhadores Alemães obtém

o apoio populacional. Com discursos persuasivos da propaganda nazista, a população alemã encerre toda sua raiva e revolta naqueles considerados pelo Nazismo como inimigos da nação.

Jud Süß e o antisemitismo

Sob a direção de Veit Harlan, *Jud Süß* foi uma das produções cinematográficas idealizada pelo ministro Joseph Goebbels em 1940. Ministrada por Goebbels, esse filme tornou-se uma ferramenta publicitária fundamental para o nazismo na propagação objetiva da imagem dos judeus na visão da ideologia antisemita nazista, enquanto manipulador do imaginário coletivo alemão, o filme ajudou a criar um clima conflituoso e de repressão do povo judeu por parte dos seguidores de Hitler.

O Judeu Süß, em uma tradução para o português, é um drama situado em Stuttgart, no ano de 1733, que narra a história de um judeu chamado Süß Oppenheimer, o qual, por enganações e mentiras, consegue tornar-se conselheiro financeiro do duque de Württemberg. Sua influência aumenta gradativamente à medida que Süß consegue encontrar novos meios de taxação e financiar os gostos mais luxuosos do duque, como festas, banquetes e outras atitudes consideradas imorais, o que gerou não somente aumento nos impostos como grande descontentamento popular e oposição política, resultando em ampla e violenta revolta. O duque, em meio a essas pressões, sucumbe a um ataque cardíaco, sendo Oppenheimer julgado pelos vários crimes cometidos, condenado à morte por ter violentado sexualmente uma garota alemã e enforcado-a em um alto poste. O filme termina com a expulsão de todos os judeus de Württemberg em 1738 e com a afirmação de esperança para que as próximas gerações evitem contato com eles a fim de escapar de males como os demonstrados (MONTEIRO, 2017, p. 31).

Ao longo do filme, é identificado algumas das características do antissemitismo da propaganda nazista. Como a retratação do judeu Oppenheimer, um personagem “espertalhão”, ganancioso, pervertido e manipulador. Além disso, reproduz toda artimanha dos judeus em ocultar suas origens e traços judaicos para se infiltrar na sociedade e assim corrompê-la (MONTEIRO, 2017). Nessa perspectiva, o personagem Süß, é representado como um judeu com os estereótipos nazistas. Dando maior destaque, principalmente na mensagem da conspiração judaica em dominar a Alemanha e prejudicar os alemães. Nesse discurso antissemita, é articulado na tentativa de despertar no público sentimentos negativos contra o personagem principal, e “a partir do filme, contra todo o povo judeu, deve ter se operado, na época, mais em função de todo o discurso e propaganda em que os alemães estavam envolvidos do que em razão, propriamente, do discurso mostrado em *Jud Süss*” (FARCHE; COUTO, 2017).

Considerações finais

Nessa pesquisa compreendemos o poder e as possibilidades que a linguagem cinematográfica proporciona como instrumento de propagação de ideologias. Visto que, é um meio de comunicação que alcança diferentes públicos e contém uma linguagem de fácil compreensão, capaz de funcionar como entretenimento, mas também apresenta elementos importantes para introduzir ideias e mensagens.

Partindo dessa premissa, neste trabalho destacamos o uso do cinema como propaganda do regime nazista, como importância expoente na conquista do apoio populacional e na divulgação ideológica do partido. Por meio da exploração dos sentimentos e emoções negativas vivenciadas pelos transtornos da derrota da

Primeira Guerra Mundial, as “injustiças” do Tratado de Versalhes, sobrecarregada com as graves crises nos setores econômicos e social, o crescimento do antissemita e o crescimento do sentimento de nacionalidade, e entre outros fatores, ocasionou desta forma uma cultura política que dependia do imaginativo coletivo, das representações de uma nação que buscava de volta o glamour perdido. O cinema contribuiu para representar essas emoções e sentimentos, transmitindo ao povo uma visão que o Führer, era o “salvador”. Desta forma, a nação alemã viu no partido nazista a solução e a ideologia mais próxima da sua visão de mundo ideal naquelas circunstâncias.

No contexto antissemita, o filme analisado permitiu verificar como é representado o judeu enquanto inimigo comum do povo alemão. Jud Süss ilustra o significativo papel que o cinema e a propaganda antissemita tiveram perante a conquista e manipulação das massas, ajudando assim, a consolidar o nazismo como uma cultura política hegemônica na Alemanha e na construção de um “inimigo em comum”. Por meio de um personagem judeu malicioso que consegue desarumar toda uma comunidade ariana, desperta no público sentimentos negativos diante do personagem, e consequentemente de toda a comunidade judaica.

Referências bibliográficas:

HITLER, Adolf. Mein Kampf. Alemanha: Eher Verlag, 1925.

ARENDT, Hannah. Origens do totalitarismo. São Paulo, Companhia das Letras, 1989.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: LIMA, Luiz Costa. Teoria da cultura de massa. 5ª Ed. São Paulo: Paz e terra. 2000.

BERSTEIN, Serge. Culturas políticas e historiografia. In. AZEVEDO, Cecília et al. Cultura política, memória e historiografia. Rio de Janeiro: FGV, p. 29-46, 2009.

DOMENACH, Jean-Marie. A Propaganda Política. São Paulo: Difel, 1963.

FARCHE, Bruna Kriek; COUTO, Maria Laura Tolentino Marques Gontijo. O Cinema a Serviço da Cultura Política Nazista. In: Revice - Revista de Ciências do Estado, Belo Horizonte, v.2, n.2, p. 346-364, ago./dez. 2017.

FERREIRA, Yasmin Pires; COSTA, Victória Ester Tavares da; SILVA, Keicyanne César da. Persuasão, Poder e Imagem: a perpetuação da linguagem de propaganda nazista. Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos da Comunicação. XXXVII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – Foz do Iguaçu – 2 a 5/9/2014. Disponível em: <http://www.intercom.org.br/sis/2014/resumos/R9-0046-1.pdf> acesso em: 01. Set. 2018.

FERRO, M. O filme: uma contra-análise da sociedade? In: LE GOFF, J., NORA, P. (Orgs.). História: novos objetos. Trad.: Terezinha Marinho. Rio de Janeiro: F. Alves, p. 199-215. 1976.

JUD Süß. Direção: Veit Harlan. Produção: Otto Lehmann. Alemanha: Terra-Filmkunst, 1940. 98 min.

MONTEIRO, Gustavo Feital. Nazismo, cinema e os judeus: o antissemitismo nos filmes de Jud Süß e Der Ewige Jude. Dia-Logos: Revista dos Alunos de Pós-Graduação em História, v. 10, n. 1, 2016.

PAIS, Sandra Simões. Propaganda – da teoria à prática: uma análise da Propaganda nazi. FCSH - DS | Dissertações de Mestrado e Teses de Doutorado. 2012. Disponível em: <https://ubibliorum.ubi.pt/bitstream/10400.6/2796/1/Disserta%C3%A7%C3%A3o%20de%20estrado%20-%20Sandra%20Pais.pdf>. Acesso em: 22. Set. 2018.

PEREIRA, Wagner Pinheiro. “Cinema e Propaganda Política no Fascismo, Nazismo, Salazarismo e Franquismo”. In: História: Questões & Debates. Curitiba: Editora UFPR, Ano 20, N° 38, jan./jun. 2003. Disponível em: http://www.ie.ufrj.br/ri/intranet/arquivos/cinema_e_propaganda_no_fascismo,_nazismo,_salazarismo_e_franquismo.pdf. Acesso em: 27. Ago. 2018.

RÜDIGER, F. Eugen Hadamovsky e a teoria da propaganda totalitária na Alemanha nazista. Galaxia (São Paulo, Online), n. 27, p. 48-60, jun. 2014. <http://dx.doi.org/10.1590/1982-25542014117896>.

SANTOS, Valéria Cristiane Moura dos. Luz, Câmera, Hitler! Cinema e Propaganda a Serviço do Nazismo. In: VI Simpósio Nacional de História Cultural Escritas da História: Ver – Sentir- Narrar. Pernambuco, 2012.

SOARES DO BEM, A. A construção de inimigos no processo da unificação alemã. In: SOARES DO BEM, A. Paradoxos da Diferença. Etnicidade, Inimificação e Reconhecimento (Alemanha-Brasil). Curitiba: Appris, 2013, p. 101-114.

ALGUMAS QUESTÕES SOBRE O DOCUMENTÁRIO CUBANO “NUESTRA HAYDÉE” (ESTHER BARROSO, 2015)

Carolina de Azevedo Müller¹

Feito em homenagem a uma das heroínas da Revolução Cubana de 1959, o documentário *Nuestra Haydée*, obra da jornalista e cineasta cubana Esther Barroso (1968-)², traz às telas a trajetória política de Haydée Santamaría (Cuba, 1922-80), ex-guerrilheira do *Movimiento 26 de Julio* (M-26, grupo liderado por Fidel Castro [Cuba, 1926-2016] que tomou o governo em 1959) e presidente da instituição cultural cubana *Casa de las Américas*. Neste breve texto, parte de uma pesquisa em andamento, iremos nos deter na representação que a obra faz do processo revolucionário (1952-8), retratando o M-26 como o grande agente da Revolução.

Haydée realizou diversas atividades fundamentais para a consolidação da Revolução em 1959, como sua participação como enfermeira no assalto ao Quartel Moncada (1953), evento considerado, posteriormente pela memória oficial cubana, como o marco iniciador da Revolução (PRADO, 2018). Devido seus destacados feitos como guerrilheira para o M-26, Haydée foi consagrada como heroína nacional. No contexto pós-1959, ocupando o cargo de presidência da *Casa de las Américas* – que exerceu até sua morte –, ela ga-

¹ Mestranda em História pela Universidade Federal de São Paulo (Unifesp) e bolsista da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (Fapesp). E-mail para contato: carolina.azeller@hotmail.com

² Além desse trabalho, Barroso conta com uma carreira recente (desde 1990) mas com materiais já de destaque nacionalmente, alguns aos quais foi premiada. Ela tinha 12 anos quando Haydée faleceu e nada indica que elas tenham se conhecido em vida. Barroso também é membro da Unión de Escritores y Artistas Cubanos (UNEAC) e da Unión de Periodistas de Cuba (UPEC), ambas instituições governamentais que visam incentivar as produções culturais em Cuba.

rantiu grande influência e estabeleceu contato com diversos artistas e/ou intelectuais, cubanos e estrangeiros. Sem razões conhecidas, Haydée cometeu suicídio em 26 de julho de 1980, aos 57 anos de vida, no dia em que na Ilha estava sendo comemorado o 27º aniversário do Moncada. Sua morte implicou no início de uma grande produção oficial memorialista cubana (textual e audiovisual) propagada pelas mídias cubanas até os dias atuais, em que vemos a definição de sua imagem, personalidade e importância nacional.

Nuestra Haydée integra esse amplo processo, posto ter sido produzido por dois órgãos estatais cubanos: *Casa de las Américas* e pela *Cubavisión Internacional* (uma emissora de televisão de destaque recente e que visa um público estrangeiro). Estreou em 28 de abril de 2015, como uma forma de celebrar o 56º aniversário da *Casa* (como comumente é chamada). Acerca de sua recepção, foi positiva em Cuba, com a menção ao *Premio Documental Memoria* entregue pelo *Centro Cultural Pablo de la Torriente Brau*, e no exterior foi exibido no congresso internacional *Latin American Studies Association* (LASA), nos EUA em 2016.

No mesmo ano de sua finalização, Cuba comemorava diversas efemérides ao passo que enfrentava variadas mudanças, como o 56º aniversário da Revolução e o 8º ano em que Raúl Castro (Cuba, 1931-) era o principal chefe da Ilha, ainda se adaptando a um ambiente capitalista, desejando manter um sistema socialista de governo (dada a perda da relação diplomática econômica, política e militar com a União Soviética em 1990), incentivando o turismo internacional, dentre outras táticas (CHOMSKY, 2015; SILVA, 2018). Além disso, há 6 anos o governo cubano e o estadunidense estavam trabalhando numa reaproximação diplomática histórica entre dois países considerados, por décadas, grandes inimigos. Inserido nesse vasto

contexto, *Nuestra Haydée* é uma maneira do governo cubano de defender e exportar uma leitura - positiva - sobre a vida da Haydée e da Revolução Cubana num contexto em que, em Cuba, há o controle das informações e acesso à internet (MISKULIN, 2015, p. 23) e que, internacionalmente, havia mais olhares estrangeiros direcionais à Ilha (porém, não perderemos de vista que, devido a diversidade do discurso audiovisual, podem ocorrer críticas ao discurso oficial).

Estruturado como uma espécie de “jornada” de descobrimento realizada por Ana Niria Albo Díaz, socióloga cubana e funcionária da *Casa*, o documentário apresenta a trajetória política de Haydée em Cuba. Essa forma de abordagem viabiliza a jornada do espectador (cubano ou estrangeiro) que, junto a Ana Niria, conhece pouco a pouco sobre a heroína (o que fortalece a possibilidade do filme ser destinado, essencialmente, ao exterior). Nessa jornada, Ana Niria - que também narra em voz-over - entrevista diversos indivíduos que conheceram Haydée em vida (ex-guerrilheiros, amigos de infância e artistas e/ou intelectuais), pesquisa intensamente em arquivos públicos e privados por quaisquer tipos de documentos que tratem sobre Haydée (fotografias, entrevistas, trechos de jornais etc), além de visitar lugares que foram marcos políticos na trajetória da heroína (lugares de memória). Assim, o documentário expõe grande mobilização documental e dramatização para retratar a trajetória e importância histórica de Haydée para, assim, emocionar seu público (NICHOLS, 2016), garantir autenticidade e legitimar uma visão de narrativa (SELIPRANDY, 2018).

A narrativa do documentário foca bastante na personalidade de Haydée, mais do que sua atuação política. Em grande medida, retratam-a com características generificadas que tradicionalmente são designadas às mulheres que atuaram politicamente na América

Latina (PRADO, 1999), como afirmarem que ela era uma mulher muito amável, possuidora de certa “sensibilidade” às artes, que cuidava de todos como uma “mãe”. Também comentam que ela tinha uma personalidade forte e há a constante presença de algum homem em sua vida, como seu irmão mais novo, Abel Santamaría (Cuba, 1927-53)³ ou Fidel Castro. A respeito de seu suicídio, uma espécie de não-dito (POLLAK, 1989)⁴, não é mencionado diretamente em nenhum momento. O que ocorre é uma justificativa indireta afirmando que Haydée sofreu profundamente após as atrocidades que enfrentou em Moncada, além da perda de colegas ex-guerrilheiros ao longo dos anos, até um momento em que não teria aguentado mais.

Se tratando de um filme feito por instituições oficiais cubanas e que se trata sobre a trajetória de uma heroína da Revolução, a obra também traz uma narrativa oficial sobre esse evento. Isto ocorre, essencialmente, pela exibição de lugares de memória, uma tática comum em documentários latino-americanos de caráter memorialista (SELIPRANDY, 2018).

Na obra é enfatizado os pequenos detalhes do país, alguns aspectos da Revolução e a beleza geográfica, isto é, o mar, as ruas e os habitantes sempre alegres passeando e cantando por elas, alguns prédios históricos (lugares de memória), além da bandeira cubana, entre outros. Gravado todo em dias ensolarados, a fotografia do documentário é bem clara, com uma mes-

³ Após o ataque do Moncada em 1953, muitos rebeldes foram aprisionados (como Haydée, Abel e Fidel) pelos soldados de ditador Fulgêncio Batista (Cuba, 1901 - Espanha, 1973). Muitos foram torturados em busca de informações sobre os demais guerrilheiros e alguns foram também assassinados, caso que ocorreu com Abel. Esse evento é descrito como um grande trauma para Haydée, pois os irmãos eram bem próximos.

⁴ Para o sociólogo austríaco Michael Pollak (1989), referências ao passado são essenciais para o “enquadramento da memória” (a memória oficial de um Estado) para manter a coesão dos grupos e das instituições que os constituem. Neste aspecto também podem existir “não-ditos” que ocorrem fora do enquadramento da memória por envolver memórias dolorosas.

cla de cores fortes de verão e enquadramentos amplos (com momentos panorâmicos, de *travelling a closes-up*) que causam certo conforto no espectador. Os elementos diegéticos e extra-diegéticos também transmitem calma e serenidade, com o som das ondas do mar e uma trilha sonora de conjuntos musicais calmos (violoncelo e piano) e músicas que lembram determinados ritmos cubanos. Esta seria a Cuba de 2015 que um estrangeiro poderia vir a conhecer: agradável, acolhedora, amável e orgulhosa de sua Revolução. Não seria por menos, pois a memória oficial cubana desde 1959 buscou afirmar a grandiosidade de seu país, de sua história e de seu processo revolucionário, destacando, essencialmente, o protagonismo do M-26 para a consolidação da Revolução (PRADO, 2018).

Acerca dos lugares de memória exibidos, Ana Niria visita, respectivamente, a *Casa* – que é exibida ainda diversas vezes ao longo do filme –, o *Museo Abel Santamaría* (apartamento de Haydée e Abel em Havana e onde o embrião do M-26 se encontrava), um espaço com uma exposição dedicada ao *Nueva Trova* (movimento musical que Haydée auxiliou); a cidade Santiago de Cuba (marco da luta insurrecional), *Granjita Siboney* (casa que os guerrilheiros se encontraram antes de partir para o assalto ao Moncada), o *Complejo Abel Santamaría* (hospital que Haydée e Melba Hernández [Cuba, 1921-2014] atuaram durante Moncada), o presídio feminino *Guanajay* (onde Haydée e Melba foram aprisionadas pós-Moncada), a *Plaza de la Revolución* (monumento em homenagem aos heróis falecidos da Revolução) e a casa dos Santamaría Cuadrado em Encrucijada (família de Haydée). Todos esses espaços do período da luta insurrecional, pós-1959 foram transformados em museus.

A jornada de Ana Niria inicia-se – e termina – na *Casa* (Havana), o último cargo que Haydée ocupou em vida e uma importantíssima instituição cultural latino-americana até os dias atuais. O enquadramento escolhido foi o de posicionar a câmera como se fosse o olhar de Ana Niria (logo, do público também) que está adentrando pela primeira vez nesse lugar. Nas tomadas seguintes, o órgão, em si, é apresentado poucas vezes e elas apresentam uma típica instituição cultural, com fotografias e pinturas nas paredes e pessoas trabalhando, passando a imagem de um lugar íntegro. O espaço, na *Casa*, recorrentemente exposto é de um pequeno escritório, reservado para Ana Niria, em que ela reflete seriamente sobre seu material até então adquirido. É, portanto, um lugar de reflexão, conforto e segurança não apenas de Ana Niria, mas do próprio espectador.

Analisando os lugares de memória apresentados, há no documentário um claro desejo em apresentar mais sobre o período da luta insurrecional do que a atuação da Haydée posteriormente a 1959, tendo apenas dois locais visitados dentre seis da guerrilha. O segundo momento destinado ao período pós-Revolução é a breve visita de Ana Niria a um local com uma exposição em homenagem ao movimento musical cubano *Nueva Trova*⁵, em que Haydée foi fundamental auxiliando na carreira dos músicos ao acolhê-los na *Casa*, posto serem mal vistos por Fidel (VILLAÇA, 2004). Os principais músicos desse movimento que ainda estão vivos, Silvio Rodríguez (Cuba, 1946-) e Pablo Milanés (Cuba, 1943-), são entrevistados na obra mas pouco comentam sobre esse movimento em si. O que o espectador compreende é que tais músicos existiram e foram, de certo modo, marcantes em Cuba e na vida de Haydée.

⁵ Para conhecer mais sobre esse significativo movimento musical ver Villaça (2004).

Antes de analisar os outros lugares de memória apresentados no documentário, é importante mencionar que tanto a narrativa oficial textual sobre Haydée quanto o filme silenciam não apenas seu suicídio, mas também possíveis questionamentos dela sobre os rumos da Revolução até 1980, passando a imagem de que ela se reclusou na *Casa* e pouco interferiu no governo (MÜLLER, 2016). Dessa forma, não sabemos se ela concordava ou não com a aproximação com a URSS, por exemplo. Algo que *Nuestra Haydée* chega a mencionar é acerca do período *quinquenio gris* (1971-5), em que ocorreu grande repressão cultural aos artistas e maior controle estatal de suas produções⁶. Entretanto, isto é brevemente mencionado, não é explicado de fato sobre o que se tratou e é trazido para glorificar mais o papel de Haydée na *Casa*. Outro aspecto abordado rapidamente mas também não esclarecido é sobre a existência dos campos de trabalho *Unidades Militares de Apoyo a la Producción* (UMAPs), nas décadas de 1960-70, em que muitos foram aprisionados por não se adequarem aos ideais do “homem novo cubano”: viril e revolucionário.

Adentrando no período da guerrilha, ao longo de todos os lugares de memórias visitados há o constante discurso da bravura dos guerrilheiros do M-26, determinação revolucionária contra a brutalidade dos soldados de Batista, como também, destaque aos outros heróis cubanos que já lutaram pela liberdade da Ilha. O primeiro local apresentado é o *Museo Abel Santamaría* (Havana), apartamento que os irmãos compartilhavam e onde o futuro M-26 se organizava. Com poucos minutos disponibilizados, vemos Ana Niria, feliz, comentando sobre os artefatos expostos, mas dando maior ênfase aos objetos que evidenciam os heróis

⁶ Na década de 1980 o governo cubano fez uma autocrítica sobre esse período nebuloso (VILLAÇA, 2010). Para saber mais sobre o que significou o *quinquenio gris* (“anos cinza”) ver Miskulin (2009).

cubanos José Martí (1853-95) e Eduardo Chibás (1907-51), ambos considerados as grandes influências para os rebeldes da década de 1950 (essencialmente o primeiro).

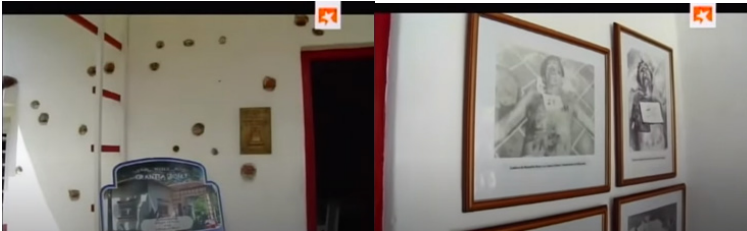
Ao entrar na cidade Santiago de Cuba, marco da luta insurrecional, a narrativa do documentário define dois momentos temporais opostos: o pré-revolucionário, ruim, e o pós-revolucionário, bom. Enquanto Ana Niria (com expressão mais séria) comenta que antes de 1959 essa cidade era perigosa, os elementos visuais apresentam o atual como bom e tranquilo. As tomadas da cidade são amplas e a fotografia com tons de verão fortes exhibe os cubanos rindo e cantando alegremente nas ruas, destacando sua cultura (ver Fotograma 1). Também há tomadas das bandeiras cubana e do M-26 pairando ao vento (ver Fotograma 2), realçando a grandiosidade da Revolução.



Fotograma 1 e 2. Fonte: *Nuestra Haydée* (Esther Barroso, 2015). 16min32 e 16min41. O logo presente no canto direito acima é do canal Mesa Redonda, que disponibiliza a obra no *YouTube*.

Seguindo sua jornada, Ana Niria visita o Museo Casa Granjita Siboney (Santiago de Cuba), pequena casa onde os rebeldes se encontraram antes de partir para Moncada em 1953. Nesse momento vemos Ana Niria conhecendo o museu com feição reflexiva e entristecida e mais quieta. Isto, pois, nesse espaço ocorreu um confronto armado com soldados e muitos rebeldes foram assassinados. Os enquadramentos, com muitos

close-ups, enfatizam os buracos de balas nas paredes e as fotografias expostas dos corpos atacados (ver Fotogramas 3 e 4). Sendo defendido, assim, a brutalidade dos soldados e coragem dos rebeldes aos enfrentarem.



Fotograma 3 e 4. Fonte: *Nuestra Haydée* (Esther Barroso, 2015).
17min25 e 17min31.

Ainda em Santiago de Cuba, Ana Niria conhece o *Complejo Abel Santamaría*, situado no hospital em que Haydée atuou como enfermeira auxiliando o ataque armado ao Moncada e onde os rebeldes foram aprisionados e julgados. Essa é uma das visitas mais longas de Ana Niria e apresenta diversos momentos exaltando a bravura dos rebeldes. Tal enfoque mais prolongado justifica-se pois, para além de ser o evento que consagrou Haydée como heroína, Moncada, como dito, é considerado pela história oficial como o marco inicial da Revolução e o 26 de julho, até os dias de hoje, é mais valorizada que o 1º de janeiro de 1959 quando os guerrilheiros tomaram o poder em Cuba (PRADO, 2018). Há bastante tomadas do museu em geral e de seus detalhes, como os estilhaços de balas nas paredes, as celas em que os rebeldes foram aprisionados, fotografias, artefatos etc. O discurso nesse momento é também sobre a coragem dos rebeldes e como eles, mesmo sofrendo pela perda de seus amigos ainda estavam dispostos a continuar lutando e se sacrificar pela consagração da liberdade de seu país.

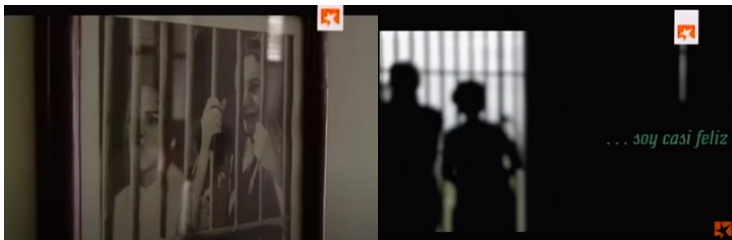
Há uma situação de dramatização no *Complejo Abel Santamaría* que utiliza-se da trilha sonora para defender uma opinião (SELIPRANDY, 2018) e impor uma reflexão no espectador. Neste plano-sequência (00:21:05-00:21:20, ver Fotogramas 5 e 6) Ana Niria está observando fotografias de corpos dos rebeldes dilacerados (com marcas de tiro ou espancados) pelos soldados de Batista durante o confronto armado no Moncada. Ana Niria está no centro, observando tais fotografias, com um semblante entristecido, enjoada e desnorreada, com a câmera circundando-a rapidamente (ora focando nela, ora nas fotografias) e uma trilha sonora forte ao fundo, com instrumentos de percussão (como de uma marcha militar). O objetivo desse plano-sequência que impõe desconforto no espectador é de afirmar como os soldados de Batista eram cruéis, indicando que os guerrilheiros eram seus opostos, assim como, de realçar o sofrimento de Haydée após esse período (pois, como dito, a justificativa para seu suicídio ocorre indiretamente, defendendo que ela nunca superou os acontecimentos de Moncada).



Fotograma 5 e 6. Fonte: *Nuestra Haydée* (Esther Barroso, 2015).
21min15'16.

No presídio feminino *Guanajay*, localizado na cidade de mesmo nome, em que Haydée e Melba foram aprisionadas posteriormente ao Moncada, mantém o discurso que exalta a bravura e a determinação dessas guerrilheiras de continuar lutando pelo seu país após

a perda de colegas. Nessa visita há um plano-sequência em que ocorre um momento de *reenactment* (tática de diversos documentários latino-americanos de “recriar” eventos históricos [ORTEGA GALVEZ, 2015]). Dos 00:24:46 aos 00:25:25 o filme utiliza de atrizes para encenar uma fotografia exposta no museu, de Haydée e Melba aprisionadas em sua cela (ver Fotograma 7), para fins de dramatização e convidar o espectador a refletir. Este plano-sequência é breve, em preto e branco, com música lenta ao fundo e com as atrizes desfocadas, ora passeando pela cela, ora segurando as grades (momento em que ocorre um close-up nas mãos). Isto, para afirmar uma fase amargurada para as guerrilheiras, em conjunto com a inserção de uma pequena frase na tela, destacada em verde, descrevendo como Haydée se sentiu no período, “casi feliz” (ver Fotograma 8).



Fotogramas 7 e 8. Fonte: *Nuestra Haydée* (Esther Barroso, 2015).
24min23 e 25min14.

Logo após ser solta de *Guanajay*, Haydée realizou diversas outras atividades para o M-26 ao longo dos anos, como um exílio nos EUA em 1958 para angariar fundos e armamento para a luta (MÜLLER, 2018). Seguindo essa ordem biográfica, no filme, minutos depois da visita a esse lugar de memória, é destacado o comentário de Haydée de sentir medo durante o período em que esteve trabalhando no exílio nos EUA, um “país inimigo” (00:33:41-00:34:53).

Terminada sua jornada pelos lugares de memória que englobam o período da guerrilha, a visita seguinte de Ana Niria é ao *Plaza de la Revolución* (Havana), monumento em homenagem aos heróis mortos da Revolução. É uma passagem rápida e que se caracteriza mais por ações respeitosas de Ana Niria aos heróis falecidos, com pouca narração e sons do ambiente. As tomadas são amplas, apresentando toda a praça e existem algumas exclusivas de alguns soldados fazendo continência e de uma grande estátua de Martí que, como mencionado, é uma das mais importantes influências heróicas dos rebeldes de 1950.

O último lugar visitado por Ana Niria é o local e a casa que Haydée nasceu e passou sua infância, Encrucijada (Central Constancia), uma região agrícola e de grande parte camponesa. Nessa visita é enfatizada a população camponesa, demonstrando certa “simplicidade” deles, para exaltar essa categoria que foi considerada a espinha dorsal da economia cubana. Aqui observamos a importância dada pelo governo de heróizar seus guerrilheiros, afirmando uma predestinação do indivíduo (SCHACTAE, 2012)⁷ de se tornar herói. Isto posto, esse local não possui nenhuma relação política com os eventos insurrecionais e significa apenas o nascimento e crescimento de Haydée e Abel. Entretanto, esta noção de predestinação abrange cada pequeno detalhe, considerando-os importantes, como sua casa, amigos, etc., pois todos foram essenciais para “aperfeiçoar” esse herói. Ademais, mostrar o “passado camponês” de Haydée é afirmar que ela estaria predestinada a se tornar uma heroína socialista.

Para além de reafirmar a história oficial, a forma como Cuba é apresentada está relacionada ao contexto de produção da obra, de um país socialista, tentando

⁷ Segundo a historiadora Andréa Mazurok Schactae (2012), a noção de predestinação está presente em várias biografias de heróis e heroínas cubanas desde do século XIX.

sobreviver num mundo capitalista. E que mesmo num momento histórico em que dois países inimigos, Cuba e EUA, retomaram as relações diplomáticas, a Ilha ainda mantém seus valores revolucionários.

Dessa forma, nós estamos investigando, por meio da análise fílmica, que a voz fílmica do documentário *Nuestra Haydée* (2015) reitera o discurso oficial cubano ao defender uma visão celebrativa do M-26, detendo-se no patrimônio cubano e realçando a história de uma Revolução gloriosa, sem grandes contradições. Porém, possíveis críticas e ambiguidades, para além da menção ao *quinquenio gris*, poderão ser observadas na obra ao longo do desenvolvimento da pesquisa.

Ficha técnica do Nuestra Haydée

Gênero: Documentário, longa metragem, não ficção.

Duração: 57 minutos.

Idioma: Espanhol.

País: Cuba.

Direção: Esther Barroso.

Produção: Sarah Muñoz.

Roteiro: Esther Barroso.

Narração: Ana Niria Albo Díaz.

Fotografia: Paúl Mesa.

Montagem: Gretell García Santomé.

Música original: Wilma Alba Cal.

Banda Sonora: Pedro Pulido.

Produção: Casa de las Américas e Cubavisión Internacional.

Referências Bibliográficas

- CHOMSKY, Aviva. *A History of the Cuban Revolution*. Inglaterra: Wiley-Blackwell Publishing, 2011.
- MISKULIN, Sílvia Cezar. *Os intelectuais cubanos e a política cultural da Revolução (1961-1975)*. São Paulo: Alameda, 2009.
- _____. *Entrevista Mal-estar na Revolução*. Entrevistador: Analice Pereria. *Correio das Artes*, João Pessoa (PB), ano LXV, n. 11, jan. 2015.
- MÜLLER, Carolina de Azevedo. *Haydée Santamaría e a mitificação de uma “heroína da Revolução Cubana”*. Monografia (Graduação em História) – Universidade Federal de São Paulo, Guarulhos, 2018.
- NICHOLS, Bill. *Introdução ao documentário*. Campinas: Papirus, 2016.
- ORTEGA GALVEZ, María Luisa. *Ficciones documentales en el audiovisual*. *Revista de Occidente*, Espanha, nº 410-411, 2015.
- POLLAK, Michael. *Memória, esquecimento, silêncio*. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, vol. 2, n. 3, 1989.
- PRADO, Giliard S. *A construção da memória da Revolução Cubana: a legitimação do poder nas tribunas políticas e nos tribunais revolucionários*. Curitiba: Appris, 2018.
- PRADO, Maria Lígia Coelho. *A participação das mulheres nas lutas pela independência política na América Latina*. In: _____. *América Latina no século XIX: Tramas, Telas e Textos*. São Paulo: EdUSP, Bauru: EDUSC, 1999.
- SCHACTAE, Andréa Mazurok. *“Mulheres Guerrilheiras”: gênero e ideal de feminilidade na biografia da cubana Célia Sánchez*. *Seminário Internacional Fazendo Gênero 10*, Florianópolis, 2012.
- SELIPRANDY, Fernando. *Documentário e memória intergeracional das ditaduras do Cone Sul*. Tese (Doutorado em História) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.
- SILVA, Marcos Antônio. *Mudanças políticas e econômicas sob o governo de Raúl Castro*. *Civitas*, Porto Alegre, v. 18, n. 3, set.-dez. 2018.
- VILLAÇA, Mariana Martins. *Polifonia Tropical: experimentalismo e engajamento na música popular (Brasil e Cuba, 1967-1972)*. São Paulo: Humanitas, 2004.
- _____. *Cinema Cubano: Revolução e Política Cultural*. São Paulo: Ed. Alameda, 2010.

**MEMÓRIA FAMILIAR E ESPAÇOS DA RECORDAÇÃO
EM SANTIAGO (2007), DE JOÃO MOREIRA SALLES**

Vinícius Alexandre Rocha Piassi¹

É no plano de devaneio e não no plano dos fatos que a infância permanece viva em nós e poeticamente útil. Por essa infância permanente, mantemos a poesia do passado. Habitar oniricamente a casa natal é mais que habitá-la pela lembrança, é viver na casa desaparecida como nós sonhamos (BACHELARD, 1978, p. 207).

A relação afetiva do ser humano com sua casa natal pode ser melhor elucidada pela via do sonho do que pelo pensamento, identificado à dimensão lógica do intelecto, de acordo com a reflexão desenvolvida por Gaston Bachelard, uma vez que o filósofo concebe a infância como uma dimensão da experiência pessoal que ultrapassa a realidade. Ao encontro desse princípio, o documentário *Santiago* (2007), o qual apresenta ao espectador a casa natal de seu diretor, o faz por meio de uma linguagem mais poética e afetiva e menos literal.

Iniciando-se com uma fotografia emoldurada por um porta-retrato, enquadrada de forma descentralizada pela câmera de Walter Carvalho, após a exibição de seu título em letras brancas sobre um fundo preto, com a música *A estrada*, de Rodrigo Leão, ao fundo, por meio de um *zoom* em direção à foto, pode-se identificar, com maior nitidez, a imagem da entrada da casa (Imagem 1). Depois de uma sucessão pontuada por cortes secos de outras duas fotografias, focalizadas igualmente por movimentos lentos em suas direções, tem-se um plano geral desse *hall* de entrada mostrado na primei-

¹ Doutorando em História pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte. E-mail: viniciuspiassi@yahoo.com.br

ra foto com a porta aberta: vê-se, então, um pórtico de inspiração clássica com duas altas colunas revestidas de mármore, que se contrapõem ao grande painel de cobogós do terraço, fora de campo (Imagem 2).



Imagens 1 e 2. Fonte: Santiago (João Moreira Salles, 2007)

Após três outros quadros, volta-se para o espaço inicialmente representado, em um plano mais fechado na porta de entrada em treliça, no limiar entre a área externa e o interior da casa, de onde a câmera se aproxima, com um *travelling*, em direção ao pátio central vislumbrado nas imagens anteriores, por onde se prolonga o piso de mármore italiano com desenho geométrico losangular, criando um sentido de fluidez que dissolve a fronteira entre o “dentro” e o “fora” (Imagem 3). A partir dessa sequência de imagens, um tom dolente se instaura com a execução da melodia conhecida como *Dança dos Espíritos Abençoados*, do segundo ato da ópera *Orfeu e Eurídice* (1762), de Christoph Gluck,

ao piano de Nelson Freire, junto ao filtro fotográfico preto e branco.²



Imagem 3. Fonte: *Santiago* (João Moreira Salles, 2007)

Assim, nos primeiros minutos do documentário, adentramos pela porta principal o ambiente interno da casa onde João Moreira Salles cresceu e morou com sua família até os seus vinte anos. As notas biográficas que se seguem em meio a comentários sobre as imagens em movimento são informadas por uma narração em voz *over*, escrita em primeira pessoa pelo cineasta e interpretada por Fernando, seu irmão mais velho.³ Referindo-se a um sujeito biográfico exterior ao filme, que passa a ser encenado na obra pela inscrição de sua voz subjetiva, o narrador prossegue identificando o quarto que João dividia com Pedro (Imagem 4), um de seus três irmãos, em uma das imagens intercalada às da porta, e, em outra, uma cadeira solitá-

² Nessa sequência, a música adquire importância enquanto índice intertextual não apenas por ser executada pelo personagem documentado anteriormente por Salles, mas especialmente pelo destaque conferido a ela em Nelson Freire. Cf. SILVA; MOUSINHO, 2013.

³ Na edição de 2007 do Festival Internacional de Documentários Cinéma du Réel, em Paris, o filme foi apresentado em inglês, com narração do ator Fernando Alves Pinto. Nessa ocasião, o filme recebeu o prêmio de melhor documentário.

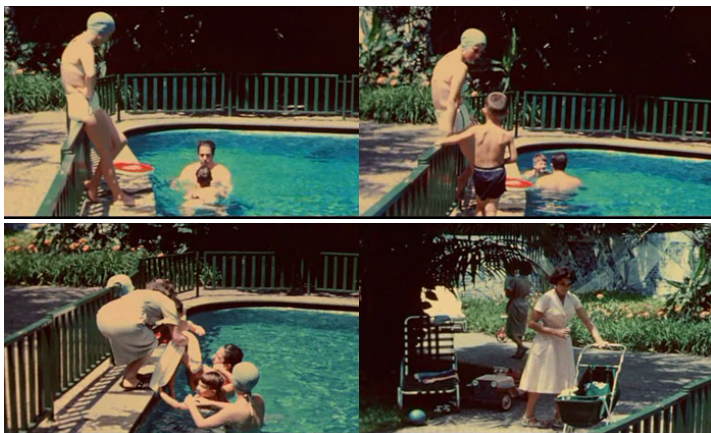
ria na varanda (Imagem 5). O elevado contraste entre o preto e o branco nessas imagens destaca o vazio dos ambientes silenciosos da antiga residência da família do cineasta, abandonada havia cinco anos quando as imagens foram feitas, em 1992, desde o falecimento de sua mãe, Elisa Margarida Gonçalves (1929-1988), a última moradora da casa.



Imagens 4 e 5. Fonte: *Santiago* (João Moreira Salles, 2007)

Do tempo em que a casa da Gávea era habitada pelos Moreira Salles, há imagens de filmes caseiros do arquivo familiar, da família reunida em casa em momentos alegres, que formam um quadro idealizado do seu cotidiano à época da infância de Salles e de seus irmãos. Em *Santiago* são exibidas algumas dessas imagens *coloridas*, como cenas silenciosas da família desfrutando de um momento de diversão na piscina da casa, quando Walther, seu pai, brinca com um dos filhos na água e outro chega para juntar-se a eles, en-

quanto Elisa observa do lado de fora, até que duas empregadas domésticas vêm tirar as crianças da piscina (Imagens 6 a 9).



Imagens 6 a 9. Fonte: *Santiago* (João Moreira Salles, 2007)

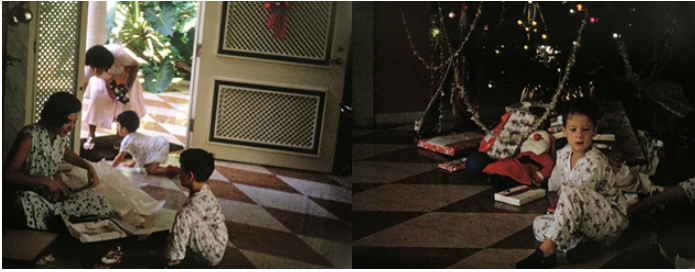
Em *Santiago*, essa sequência de imagens de arquivo contrasta com os planos da casa abandonada tanto pelo que documentam quanto por constituírem as únicas imagens coloridas do documentário, o que ressalta a diferença de seu conteúdo em comparação às tomadas realizadas tantos anos depois. Ao apresentar as imagens mais antigas coloridas, enquanto as mais recentes estão em preto e branco, o documentário subverte as convenções cromáticas para a representação do passado em relação ao presente, sugerindo, com um tom nostálgico que as recordações nostálgicas da infância do cineasta são vívidas e despertam mais alegria que o presente, monocromático e lúgubre.

Vale recordar a descrição dessas imagens feita por Cezar Migliorin:

Enquanto vemos a banalidade de um domingo em família, o silêncio dessas imagens se faz presente e traz um passado que pertence a João Salles e a San-

tiago. Naquela cena sobrevive uma tensão que o filme suaviza. As imagens em super-8 estão ali como que procurando um lugar, parecem ainda não incorporadas ao filme, estão libertas da música e do *off* que organizam a experiência dessas imagens. Esta imagem de época aparece como a abertura que o filme faz para o seu futuro, ela comporta a potência das perguntas feitas na montagem; o que fazer com essas imagens ricas e problemáticas? É nesse pequeno detalhe que o filme se mantém vivo. É nesse momento silencioso que somos tocados pela vitalidade e coragem de Salles em fazer esse filme. (MIGLIORIN, 2015).

O documentário seguinte de João Moreira Salles, *No Intenso Agora* (2017), também exhibe logo no início imagens de filmes caseiros do arquivo familiar do cineasta, igualmente realizadas na casa da Gávea, que apontam para a sua centralidade entre as primeiras lembranças de Salles, bem como para a construção da memória familiar. Entre as cenas familiares incorporadas à produção, uma mostra Elisa e os filhos abrindo os presentes de Natal, auxiliada por uma empregada doméstica que aparece ao fundo (Imagens 10 e 12), enquanto outras acompanham as crianças brincando e explorando áreas externas da casa (Imagens 12 e 13), construindo um quadro de referências imagéticas de uma infância feliz, compartilhada por Salles e seus irmãos. Como já disseram Gilles Deleuze e Claire Parnet, “não se reproduz lembranças de infância, produz-se, com *blocos de infância* sempre atuais, os blocos de devir-criança.” (DELEUZE & PARNET, 1998, p. 64).



Imagens 10 e 11. Fonte: *No Intenso Agora* (João Moreira Salles, 2017).



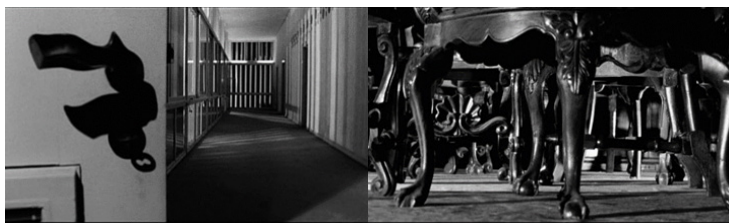
Imagens 12 e 13. Fonte: *No Intenso Agora* (João Moreira Salles, 2017)

De volta à Gávea: o retorno à casa natal

Em 1992, durante a realização do projeto original de *Santiago*, ao retornar à casa da Gávea, esse lugar associado a tantas memórias pessoais e familiares, de sua infância e juventude, Salles traça um percurso que é apresentado ao longo do documentário, em sua edição final, de forma descontínua, em fragmentos de *travellings* intercalados com imagens produzidas em estúdio, cenas de uma entrevista realizada com um ex-empregado da casa, além de trechos de outros filmes, oferecendo aos poucos seus diferentes espaços ao conhecimento do espectador, assim como ele os redescobria tempos depois, no traçado de sua cartografia na vida adulta. Suprimindo os intervalos e organizando de forma linear o itinerário do cineasta pela casa da Gávea, em um *continuum*, ao adentrarmos a área de cir-

culação social, cruzamos uma porta da qual a câmera destaca a maçaneta com o molde da mão do patriarca da família (Imagem 14).

Em seguida, passando pelas dependências sociais, do *hall* às salas de estar e de jantar, de paredes envidraçadas ou vazadas, que presenciaram uma vida política e social intensa, com jantares de negócios, bailes e grandes festas para convidados ilustres como Henry Ford II, os irmãos Nelson e David Rockefeller, os armadores gregos Stavros Niarchos e Aristóteles Onassis, entre outros. Nesses ambientes, o piso de mosaico da entrada dá lugar a tábuas de madeira corrida, presentes também nos móveis da biblioteca, de decoração em estilo inglês (Imagem 15), conforme as preferências de Elisa para a mobília e as obras de arte escolhidas para a casa. Quando chegamos na ala íntima, deparamo-nos com paredes sólidas e intransponíveis, com fachada protegida por quebra-sóis verticais móveis, que garantiam a privacidade adequada à vida privada da família.



Imagens 14 e 15. Fonte: *Santiago* (João Moreira Salles, 2007)

Entre a sala de jantar e a área de serviço, vemos um espelho d'água (Imagem 16) ornamentado por um mural de azulejos feito por Roberto Burle Marx, representando lavadeiras. Há também uma fonte no pátio trapezoidal que se abre para o jardim tropical com piscina agraciado pela vista da Pedra da Gávea, cuja beleza é ressaltada pelo projeto paisagístico de Burle Marx, circunscrito do outro lado do espelho d'água pelo rio Rai-

nha, que hoje atravessa a propriedade. Uma marquise ondulante (Imagem 17), característica da arquitetura moderna carioca, pode ser vista cobrindo a passagem que leva ao jardim, acrescentando sensualidade à composição do pátio, contornado por muros revestidos de rocha bruta.⁴



Imagens 16 e 17. Fonte: *Santiago* (João Moreira Salles, 2007)

A integração da natureza, representada pela floresta da Tijuca, com o modernismo do projeto de Olavo Redig de Campo revela a localização da casa no alto da Gávea, bairro nobre da Zona Sul do Rio de Janeiro, entre a encosta do Morro Dois Irmãos e a margem oeste da lagoa Rodrigo de Freitas, no terreno onde uma antiga chácara acolheu o escritor inglês Rudyard Kipling em sua visita ao Brasil, em 1927. Herdeira da

⁴ Na página *online* do Instituto Moreira Salles há uma descrição completa da estrutura arquitetônica da residência, feita pelo professor e crítico de arte Guilherme Wisnik. Cf. WISNIK, 2011.

tipologia das tradicionais “casas de chácara” cariocas, a antiga residência dos Moreira Salles parece expressar uma resistência da família à migração das elites para os arranha-céus de Copacabana, na década de 1950, talvez por representarem uma elite mais tradicional, como observa Renata França (2009). Todavia, a autora recorda que a casa começou a ser construída antes de Walther e Elisa, sua segunda esposa, constituírem uma família, tendo sido projetada “para um homem solteiro com certa vida social”, como ele declarou certa vez para a *Revista Época* (FRANÇA, 2009), o que explica por que sua área social era maior que os aposentos privados.

Inaugurada em 1951 como uma obra única, a casa da Gávea serviu como residência da família Moreira Salles por mais de três décadas. Considerando a trajetória profissional de Walther Moreira Salles como banqueiro, tendo também ocupado os cargos de embaixador e ministro de vários governos brasileiros, França descreve acertadamente a casa em seu período áureo como “a corte de um negociador, sua sedução. É o cenário perfeito para uma transação: o exotismo tropical sem excessos, a civilidade, a cultura e a elegância, devidamente balanceados, dançando juntos em uma só noite” (FRANÇA, 2009). Desse modo, a casa da Gávea é caracterizada como a epítome de um sentido de brasilidade apropriado a um homem de negócios e porta-voz do país, pretensamente condizente com as expectativas e fantasias de seus convidados europeus e norte-americanos. Essa casa monumental, marcada literalmente pela mão de seu antigo proprietário, representava, assim, parte do mundo masculino do poder, econômico e social, legitimado pelo deslumbre de seu luxo (FRANÇA, 2009).

É significativo, pois, que um dos irmãos de João, o banqueiro Pedro Moreira Salles, tenha comentado

em uma entrevista para o jornal *O Estado de São Paulo* (GREENHALGH, 2012, p. 1-2) que a casa da Gávea constituía “uma espécie de instrumento de trabalho, um lugar que não hospedava, recebia”. Em seu relato das relações sociais desenvolvidas no ambiente doméstico familiar, a função política parecia se sobrepor à dimensão privada do lar, lembrado por ele com “cara de embaixada”.

Considerando a habitação como um fator de identificação da elite, Júlio César Lourenço ressalta a dupla sociabilidade, íntima e política, exercitada na antiga casa dos Moreira Salles. Ao analisar o “lastro do passado” de João, entendendo por isso os capitais econômicos, simbólicos e culturais que o cineasta herdou de sua família e que contribuíram para a construção de sua trajetória individual, o sociólogo descreve a casa da Gávea como “um dos símbolos do poderio econômico, social e cultural da família Moreira Salles no Brasil e um lugar de memória e sociabilidade para o clã” (LOURENÇO, 2016, p. 26).

Todavia, com a morte de Elisa, a família deixou o imóvel, que permaneceu inutilizado por quinze anos. Então, quando Salles retornou à casa de sua infância em 1992 para realizar *Santiago*, a casa da Gávea, que de sua inauguração até o seu período áureo representava para o cineasta a ousadia e a ambição brasileiras das décadas de 1950 e 1960, passou a ser vista, de uma perspectiva nostálgica e até mesmo conservadora, como uma “encarnação da decadência do Brasil”, em suas palavras, a qual remonta à perda da centralidade política e econômica do Rio de Janeiro no cenário nacional, passando pelo declínio social de sua família com a morte de sua mãe e a aposentadoria de seu pai, e culminando nas conjunturas política, econômica e cultural do país nos anos 1992 e 1993 (DIELEKE; NOUZEILLES, 2014, p. 144-145, tradução nossa).

Em relação à produção cinematográfica nacional posterior ao momento da chamada retomada, Lúcia Nagib considera que “a nova utopia brasileira necessariamente significou olhar para trás e reavaliar propostas passadas centradas na nação” (NAGIB, 2006, p. 26). Nesse sentido, Santiago se alinha ao “cinema nostálgico” ao qual se refere Fredric Jameson (2000), ao atribuir às imagens da casa da Gávea, filmada em preto e branco, vazia e abandonada, uma carga simbólica nostálgica e um sentido alegórico totalizante, segundo os quais a casa figura tanto como alegoria nacional quanto familiar, de um país e de uma família considerados decadentes.

A edição final do documentário o encaminha para uma rememoração afetiva dos anos vividos em família na casa da Gávea, a qual reforça o sentimento de nostalgia em relação a esse passado familiar, como expressa um texto lido ao final do filme, o qual Fernando teria escrito em homenagem ao seu pai por ocasião de sua morte: “Dele, hoje, plantei as cinzas/Virando a terra com meus irmãos./Será um dia pé de silêncio junto ao rio de minha infância./No orvalho do jardim, cresce um pau-brasil./Pena, eu lá não brinco mais.”

Um dos dados levantados por Lourenço (2016, p. 42) acerca das “grandes dinastias familiares” é o contínuo investimento na manutenção do seu patrimônio material ao longo das gerações, bem como na preservação do legado dos seus antepassados. Nesse sentido, é significativo que entre os homens da família Moreira Salles alguns nomes se repitam, como ocorreu com o documentarista, filho caçula de Walther Moreira Salles (1912-2001), batizado em homenagem ao seu avô paterno, João Theotônio Moreira Salles (1888-1968), reconhecido como pioneiro nos negócios que alavancariam a família, e com seu irmão Walter Moreira Salles Júnior, depois de seu pai.

Outro gesto que exemplifica a dupla preocupação da família com seu patrimônio material e cultural é a transformação da casa da Gávea em sede do Instituto Moreira Salles, após um rigoroso processo de restauro, reforma e adaptação que se estendeu de 1995 a 1999,⁵ visando perpetuar o trabalho de patrocínio e produção no mercado cultural brasileiro desempenhado pela família. Tombado como patrimônio cultural do Rio de Janeiro em 2018, no aniversário de 453 anos da cidade, esse marco da arquitetura moderna brasileira abriga atualmente uma das maiores instituições culturais privadas do país, sem fins lucrativos, mantida pelo conglomerado Itaú Unibanco, que reúne importante patrimônio em acervos de fotografia, em maior número, e também de música, literatura e iconografia, além de promover diversas atividades culturais, e que atrai público visitante também pelo seu conjunto arquitetônico e paisagístico.⁶

Em *Santiago*, a herança material e imaterial dos Moreira Salles é revisitada nas sequências em que o cineasta percorre a casa da Gávea e a voz narrativa associa aos seus espaços lembranças de momentos vividos em família que expressam um desejo de reconstruir a memória familiar; uma memória, sobretudo, patriarcal. Após a morte dos pais, restaria a casa de sua infância como condição sensível para a sobrevivência dessa memória, por um deslocamento de sua função original de habitação pelo qual ela é alçada à condição de espaço de recordação (ASSMANN, 2011), suporte mnemônico a partir do qual o cineasta pode construir voluntariamente uma narrativa monumentalizante sobre o seu passado e o passado familiar, recorrendo às lembranças de Santiago, “o último guardião da memó-

⁵ Sobre o processo de restauro, cf. DUTRA, MENEZES, 1999.

⁶ Atualmente, o Instituto tem unidades no Rio de Janeiro, em São Paulo e em Poços de Caldas. Cf. SOBRE O IMS. Instituto Moreira Salles. Disponível em: <https://ims.com.br/sobre-o-ims/>. Último acesso em 12 nov. 2020.

ria, a última testemunha”, para quem a casa da Gávea figurava como um palácio florentino; enfim, “de todas as pessoas que passaram por aquela casa, Santiago foi o único que preservou a memória de seus grandes momentos”, segundo Salles (DIELEKE; NOUZEILLES, 2014, p. 145, tradução nossa). Essa narrativa nostálgica é elaborada no documentário de modo que, de bem patrimonial herdado entre espólios materiais, a casa da Gávea passa a ser considerada um monumento para a família do cineasta mais por um valor afetivo e simbólico a ela agregado por Salles e seus irmãos que pelos seus atributos históricos e estéticos, posteriormente reconhecidos oficialmente quando a propriedade se tornou parte do patrimônio cultural da cidade.

Ao discutir os usos do passado envolvidos na formulação da noção de patrimônio, Francisco Santiago Júnior afirma que “o bem patrimonial não é dotado de um valor intrínseco homogêneo, mas indexado de aspectos mnemônicos e não mnemônicos em múltiplas relações que disputam o mesmo bem cultural” (SANTIAGO JR., 2015, p. 260). Os gestos do cineasta, de sua família e da Prefeitura do Rio de Janeiro expressam investimentos diversos em relação à casa da Gávea: o primeiro, particular e afetivo, manifestado por Salles no documentário, o segundo, institucional, de transformação da casa em centro cultural, e o terceiro, patrimonial, realizado na esfera pública por um decreto de tombamento, convergem para a sua preservação e reconhecimento como bem cultural.

Referências Bibliográficas

- ASSMANN, Aleida. Espaços da recordação: formas e transformações da memória cultural. Tradução: Paulo Soethe. Campinas: SP: Editora da Unicamp, 2011.
- BACHELARD, Gaston. A poética do espaço. São Paulo: Abril Cultural, 1978. (Coleção Os Pensadores).
- DELEUZE, Gilles, PARNET Claire. Diálogos. São Paulo: Ed. Escuta, 1998.
- DIELEKE, Edgardo; NOUZEILLES, Gabriela. The Spiral of the Snail: Searching for the Documentary – An Interview with Joao Moreira Salles, *Journal of Latin American Cultural Studies*: Travesia, 2008, 17:2, 139-153.
- FRANÇA, Renata Reinhoefer. Arquitetura Cifrada: a Casa da Gávea de Walther Moreira Salles. *Arquitextos*, São Paulo, ano 09, n. 104.05, Vitruvius, jan. 2009. Disponível em: <https://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/09.104/84>. Último acesso em 20 nov. 2020.
- GREENHALGH, Laura. Empresário, diplomata, mecenas. E uma só vida. *O Estado de São Paulo*. Política, p. 1-2, 28 mai. 2012. Disponível em: <<http://politica.estadao.com.br/noticias/geral,empresario-diplomata-mecenas-e-uma-so-vida,878980>>. Último acesso em 20 nov. 2020.
- JAMESON, Fredric. Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio. São Paulo: Ática, 2000.
- LOURENÇO, Júlio César. Imagens da elite: a trajetória do Documentalista João Moreira Salles dentro do Campo Cinematográfico Brasileiro (1987-2007). Tese (Doutorado em Sociologia) – UFPR, Curitiba, 2016.
- MIGLIORIN, Cezar. “Santiago”, de João Moreira Salles (Brasil, 2007): entre o saber e a experiência. *Revista Cinética*, 2015. Disponível em: <http://www.revistacinetica.com.br/santiagocezar.htm>. Último acesso em 19 jan. 2021.
- NAGIB, Lúcia. A utopia no cinema brasileiro: matrizes, nostalgia, distopias. São Paulo: Cosac Naify, 2006.
- SANTIAGO JÚNIOR, Francisco das Chagas F. Dos lugares de memória ao patrimônio: emergência e transformação da ‘problemática dos lugares’. *Projeto História*, São Paulo, n. 52, pp. 245-279, Jan.-Abr. 2015.
- SILVA, Suéllen R; MOUSINHO, Luiz A. Santiago: uma reflexão sobre o cinema documentário. *Doc On-line*, n. 15, dezembro 2013, www.doc.ubi.pt, pp. 449- 468.

SOBRE O IMS. Instituto Moreira Salles. Disponível em: <https://ims.com.br/sobre-o-ims/>. Último acesso em 12 nov. 2020.

WISNIK, Guilherme. Casa Walther Moreira Salles. Quadro a Quadro. Blog IMS, 6 mai. 2011. Disponível em: <https://blogdoims.com.br/casa-walther-moreira-salles-por-guilherme-wisnik/>. Último acesso em 12 nov. 2020.

**UMA ANÁLISE FÍLMICA DE A GRANDE CIDADE (CARLOS DIEGUES, 1966):
CALUNGA COMO O CICERONE MIGRANTE NO ESPAÇO URBANO**

Carolinne Mendes da Silva¹

Essa é a minha cidade
a minha grande cidade
gente sonhando na beira do mar
o povo canta feliz
e faz da vida um carnaval
cantando a gente espanta o mal
Essa cidade do amor
do amor que nos faz viver
gente que canta
não quer sofrer
gente que ama
não quer morrer.²

Este artigo apresenta uma análise do filme *A Grande Cidade* (Carlos Diegues, 1966), centrando-se principalmente no personagem Calunga (Antônio Pitanga), considerado central na obra, pelo papel que desempenha enquanto um migrante nordestino no Rio de Janeiro, mas também um cicerone que apresenta aquele espaço urbano para outros personagens migrantes.

A Grande Cidade conta a história de Luzia (Ancy Rocha) que migra do sertão de Alagoas para o Rio de Janeiro, procurando reencontrar seu noivo Jasão (Anselmo Duarte) e ter uma vida melhor no espaço urbano. Nessa busca, ela conhece Calunga (Antônio Pitanga) e Inácio (Joel Barcelos) - também migrantes

¹ Doutora e mestre em História Social pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH-USP). Esse artigo é resultado de parte da pesquisa de mestrado da autora, realizada com financiamento da FAPESP (Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo).

² Tema do filme, cantado por Zé Kéti.

nordestinos. Embora o filme tenha como subtítulo “As aventuras e desventuras de Luzia e seus 3 amigos chegados de longe”, não é Luzia e sim Calunga que desempenha um papel de maior destaque.

O filme é dividido em quatro blocos, um para cada personagem e que são explicitados nos letreiros. Entretanto, Calunga não só tem um bloco dedicado a ele, como também atua nas partes destinadas aos outros personagens, agindo sempre como mediador entre eles. Calunga conhece Luzia e está presente em seu reencontro com o noivo Jasão. A partir daí, como o próprio personagem diz, faz o papel de cupido, levando recado de um para o outro, proporcionando o reencontro do casal. Em relação a Inácio, também é Calunga quem o apresenta à nova amiga. Como Luzia não tem onde ficar e não consegue trabalho, Calunga a leva para morar com Inácio.

Calunga é o cicerone de Luzia por introduzi-la à cidade grande e é também o cicerone do espectador ao nos apresentar o que há de notável no Rio de Janeiro. O personagem conversa diretamente com a plateia e, nesses momentos, o ator quebra a quarta parede e olha para a câmera. Se Calunga é o mestre de jogo que realiza a ligação diegética entre Luzia, Jasão e Inácio, ele também faz a ligação entre o espectador e os personagens do filme, nesse sentido, apresenta um papel importante também enquanto narrador.

Aqui cabe explicar que, além dos quatro blocos na qual a narrativa ficcional se desenvolve, um dedicado a cada um dos personagens principais, o filme possui também uma abertura e um epílogo em estilo documental. Na abertura, Calunga nos apresenta uma bela vista do Rio de Janeiro, uma dessas típicas de cartão-postal, mostrando a Baía de Guanabara. Antes de sua aparição, a paisagem é acompanhada por um letreiro que exalta a natureza da cidade, a segurança e recep-

tividade que fornece aos que a visitam. Veremos que as dificuldades dos personagens migrantes, que acompanhamos ao longo do filme, contradiz essas ideias. A imagem também é acompanhada pelo som de uma narração de rádio de um jogo de futebol, já como uma primeira indicação de que o registro cinematográfico incorpora a manifestação da cultura de massa.

Com seu teatro de gestos amaneirados e risadas exaltadas, Calunga surge nessa abertura para exibir o Rio de Janeiro como “um paraíso terrestre”. Depois de mostrar a vista panorâmica, focada a partir de cima e com certa distância - a “visão do céu” - Calunga desce à terra, mostrando de perto a visão que o povo tem da cidade - “visão do inferno”, para usar uma expressão repetida algumas vezes no decorrer do filme. Ainda nesse prólogo, em estilo cinema-verdade, ele entrevista pessoas nas ruas, dispensando a elas o mesmo tratamento dado ao espectador. É como se nós fôssemos uma daquelas pessoas.

Após apresentar o resultado da enquete feita em suas entrevistas com os transeuntes, em estilo brechtiano, Calunga pergunta ao espectador: “Que que estão fazendo no cinema?”. A questão é uma declarada expressão verbal do filme se revelando enquanto tal, questionando o espectador a respeito do seu próprio papel e propondo uma reflexão também sobre a função do cinema.

Tais reflexões eram caras ao Cinema Novo desde seu início. Carlos Diegues fazia parte do grupo ao lado de Nelson Pereira dos Santos, Leon Hirszman, Joaquim Pedro de Andrade, entre outros, liderados, de certa forma, por Glauber Rocha. Desde o início da década de 1960, esses cineastas se propunham a realizar filmes de forma independente, se contrapondo à experiência hollywoodiana. Ao invés dos grandes estúdios, filmavam nas ruas, utilizando a câmera na mão e refletindo

sobre a criação de uma nova estética que seria adequada à realidade nacional. Preocupados com a situação do povo brasileiro e com as possibilidades de transformações sociais, interessava a esses cineastas que o público se colocasse ativamente diante de suas obras, e que pensasse, afinal, o que estavam fazendo no cinema.

Destacamos aqui que em *A Grande Cidade* essas reflexões são trazidas não só por um narrador extradiegético, pela montagem e organização dos recursos cinematográficos no geral, mas também por esse narrador-personagem específico. É Calunga quem demonstra, a todo momento, ter consciência do jogo estabelecido ali. O Calunga personagem vai ser marcado por uma continuidade na forma de interpretação daquele Calunga narrador. Os gestos, risos, pulos que o ator realiza no prólogo permanecem no desenrolar da ficção, seu tom irônico também.

Calunga mantém um certo distanciamento ao longo da história, não só em relação ao espectador, mas também em relação aos outros personagens. Ele nunca se integra totalmente, uma vez que faz a ligação entre Luiza, Jasão e Inácio, se mantém marginal à ação, participa do desfecho final como coadjuvante e termina do mesmo jeito que começou. Além disso, durante o desenrolar da ficção, o Calunga personagem também apresenta reflexões próprias de um narrador. Em uma determinada sequência, por exemplo vemos imagens do carnaval de rua, no estilo cinema-verdade com a voz *over* dele comentando: “Uma vez por ano o povo faz o que não faz, veste o que não é, tira umas férias dele mesmo. Pra quem passa 362 dias no recalque, descontar em três até que é pouco”. Em seguida, Calunga continua o comentário no bar. Ou seja, não se tratava de um narrador onisciente, mas desse narrador personagem, participante da história.

Ismail Xavier (1997) teceu importantes con-

siderações sobre a narração no cinema, evidenciando que as relações entre voz e imagem na narrativa cinematográfica pertencem a uma esfera específica, diferente da literatura. Segundo o autor:

De modo geral, no cinema, o olhar da câmera e a organização do décor e da *mise-en-scène*, emoldurados pelos agenciamentos de imagem e som feitos na montagem, são recursos que definem uma diversidade de focos que complica o aspecto técnico da análise. E tal pluralidade de canais se faz particularmente interessante quando temos a presença de uma locução – voz de um narrador extradiegético ou de uma personagem – que se sobrepõe às imagens, sem sincronismo, para narrar, dramatizar ou comentar certos episódios. (1997, p. 127)

Em *A Grande Cidade*, portanto, a sobreposição de palavra e imagem é complexa. Calunga narra algumas partes do filme, por vezes em voz over, todavia não podemos dizer que isso se aplica à obra em seu conjunto. Ainda de acordo com o autor:

Se a narração no cinema é sempre resultado da interação entre várias instâncias que se manifestam através de materiais heterogêneos, simultâneos, o analista tem sempre de verificar se as várias instâncias (palavra, *mise-en-scène*, olhar da câmera, montagem, música extradiegética) se organizam para trabalhar “na mesma direção”, de modo a fazer sentido em se falar em um ponto de vista da narração. Pode não haver essa conjunção dos canais, como acontece em muitos filmes modernos onde há disjunção, o filme se fazendo do conflito entre as diferenças de postura associadas aos diferentes canais. (Idem, p. 131)

De fato, como exemplo de cinema moderno, há disjunção entre os diferentes canais de narração em *A Grande Cidade*. Nem sempre o ponto de vista de Calunga predomina. Ainda assim, cabe ressaltar que o estilo do personagem contamina mesmo a narração em ter-

ceira pessoa, ou seja, nos momentos em que *mise-en-scène*, olhar da câmera, montagem, música extradiegética etc. não partem dele, mas de uma outra instância onisciente. O que defendemos aqui é o tom irônico, os saltos bruscos, o comportamento do personagem, contamina a própria narração em terceira pessoa.

As elipses espaciais, os “pulos” na montagem do filme, não só representam uma mimetização do comportamento de Calunga, como também uma formalização do próprio tema da migração. Como observamos, o filme é composto por blocos, sem que haja uma motivação causal na passagem de um para outro. É como se “pulássemos” de um personagem a outro, assim como Calunga ao realizar a enquete no prólogo “pulou” de um a outro habitante da cidade. Este movimento de pulos compõe o filme todo como uma colagem, dentro da qual há unidades também formadas por fragmentos. A atitude de Calunga, de literalmente pular/saltar nas cenas, e de “pular” de uma pessoa a outra (no sentido figurado), de um lugar a outro, imprime-se no próprio filme através das recorrentes elipses temporais e espaciais marcadas pela edição.

O complexo de gestos e mímicas na expressão dos personagens é chamado no teatro de Brecht de “gestus social”, expressão que também designa o espírito fundamental de uma cena. Uma das características do “gestus social” de Calunga que associamos à montagem do filme é o pulo. Os saltos de Calunga nos chocam por não terem qualquer explicação lógica, a não ser o próprio espírito brincalhão do malandro. A montagem do filme reproduz este movimento dos pulos, de um personagem a outro. Além disso, embora exista um encadeamento causal e linear para o desenrolar do romance de Luzia e Jasão, a história do casal é quebrada por outras sequências que não necessariamente lhe dizem respeito. Esta estrutura em saltos

também se verifica no teatro brechtiano, em oposição ao acontecer linear e à necessidade evolutiva da forma dramática do teatro. Enquanto neste, uma cena leva à outra, na forma épica do teatro cada cena existe por si e a montagem em saltos coloca o espectador em face de uma situação (e não dentro dela, como na identificação proposta pelo teatro dramático).

Enquanto no drama estamos mergulhados na cena, os comentários épicos nos deixam mais distanciados, transportando o tempo da ação para o passado. Não somos mais testemunhas de um “outro mundo possível”, mas, em um movimento dialético, percebemos que aquele “outro” mundo dialoga com o “nosso” mundo. De acordo com Saraiva e Cannito, “Estamos ao mesmo tempo dentro e fora da cena, somos espectadores e críticos, não nos permitimos embarcar totalmente nas emoções propostas. Tornamo-nos espectadores divididos” (SARAIVA; CANNITO, 2004, p. 69). No caso de *A Grande Cidade*, observamos que realmente estamos distanciados em relação à Calunga.

Tendo considerado a dimensão épica de *A Grande Cidade*, fica claro como o filme tem características que vão para além do drama. Neste, o autor “desaparece” sobre seus personagens. O mundo no qual eles vivem é consequência de suas vontades, intenções e motivações. O que eles dizem parece sair verdadeiramente de suas bocas no exato momento da fala. Segundo Saraiva e Cannito, “no drama não há lugar para a dimensão épica, pois a supremacia do diálogo não aceita interferências do narrador” (Idem, p. 61).

Além disso, o próprio Calunga parece dotado de uma certa onisciência. Quando aconselha Luiza, além de apresentar sua malandragem, seu estilo de vida já adaptado à realidade carioca, à moça ainda inocente recém-chegada do sertão, parece que Calunga já conhece os destinos dos outros personagens.

No epílogo do filme, Calunga parece concluir que não adianta lutar, o melhor é fruir a vida. Se no teatro épico de Brecht, o homem é exposto como ser em processo, capaz de se transformar e transformar o mundo, o filme de Diegues utiliza procedimentos próprios a este teatro, mas sua narração épica conclui de forma oposta: não há possibilidade de ação, ninguém consegue escapar de seu destino. A moral da história, sintetizada por Calunga, é a de que não adianta fazer nada.

A ideia geral é a de que o povo, do qual se esperava a propulsão à transformação social, mantém-se passivo, lutando apenas pela sobrevivência. Jasão e Luiza morrem porque não conseguem se adaptar à grande cidade. Inácio fica na tentativa de voltar para o sertão pelo mesmo motivo. Calunga, no entanto, se adapta e dá suas dicas.

Luzia e seus três amigos, enquanto migrantes nordestinos que buscam uma melhor condição de vida na grande cidade, trazem referências a outros personagens do Cinema Novo. Ao lado da migração, os temas da favela, do banditismo social, da cultura popular (cordel, samba, carnaval) presentes em *A Grande Cidade* também se encontram em outros filmes do movimento.

A condição miserável dos camponeses nordestinos serviu de base para a realização da chamada “trilogia do sertão” do Cinema Novo, composta pelos filmes *Vidas Secas* (Nelson Pereira dos Santos, 1963), *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (Glauber Rocha, 1964) e *Os Fuzis* (Ruy Guerra, 1964). Apesar das diferenças de enfoque e estilo destes três filmes, há uma convergência temática para a instauração de um projeto no qual o sertão emergia como o símbolo das contradições e do atraso do país, mas também como prenúncio da revolução social a partir de uma explosiva presença da

marginalidade e da miséria. Desta maneira, o sertanejo foi enaltecido como portador da cultura nacional, já que afastado de uma relação direta com os artifícios da modernidade capitalista.

Na conjuntura após o golpe civil-militar de 1964, *A Grande Cidade* retoma este projeto revolucionário de forma crítica, em uma tentativa de entender seu fracasso. As concepções antes vigentes de identidade nacional e cultura popular também são olhadas sob nova perspectiva. No filme, as referências culturais ao sertão nordestino são combinadas com elementos diversos como a mitologia grega e as manifestações religiosas afro brasileiras e cristãs, como os nomes dos personagens principais já evidenciam. Elementos como o rádio e o carnaval, que eram vistos como alienantes, são incorporados em outra chave, já que constituem esse popular fragmentado, sobre o qual não se tem mais qualquer ilusão de que represente uma autenticidade nacional, como se acreditava, de certa forma, nesses filmes do Cinema Novo pré golpe.

Toda essa crítica é construída em *A Grande Cidade* pela mediação do narrador-personagem vivido pelo ator Antônio Pitanga, o mesmo que desempenhara o papel do revolucionário por excelência em filmes anteriores do movimento. Preso à lógica das classes sociais, o Cinema Novo inovou ao representar o povo brasileiro como majoritariamente negro, o que não era um consenso à época. Um de seus principais protagonistas foi Antônio Pitanga. Ele desempenhou o papel de alguém consciente, que procurava levar a mensagem da necessidade de uma grande transformação aos grupos sociais oprimidos em alguns filmes que foram associados ao Cinema Novo, como *Bahia de Todos os Santos* (José Trigueirinho Neto, 1960), *A Grande Feira* (Roberto Pires, 1961), *Barravento* (Glauber Rocha, 1962) e *Ganga Zumba* (Carlos Diegues, 1964).

Se antes do golpe civil-militar, esse personagem negro aparecia nas obras do movimento como síntese do povo e, ao mesmo tempo, apontava os caminhos da revolução, em *A Grande Cidade*, pós golpe, ele vem compor a autocrítica desse projeto, evidenciando as múltiplas diferenças existentes dentro desse próprio povo e a dificuldade em se construir uma luta comum. O que Calunga nos mostra então é que o sertão não virou mar, e foi necessário abandoná-lo e se adaptar para sobreviver na grande cidade.

Até mesmo o samba que Zé Kéti compôs para ser tema de *A Grande Cidade* retoma as composições anteriores do sambista em uma chave crítica. Em primeiro lugar, porque a ideia de felicidade do povo que a música proclama (em sintonia com os outros sambas de Zé Kéti) aqui ao invés de confirmar, comenta ironicamente as imagens. Em segundo lugar, porque a letra traz a ideia de sofrimento, que só não é pior do que a morte.

Não vemos no filme o povo cantando feliz. Pelo contrário, vemos o padecimento dos personagens populares no Rio de Janeiro, que, portanto, não pode ser apenas a “cidade do amor”. A cidade é o lugar do penar, da luta cotidiana pela sobrevivência. É também o lugar da alienação, pois, para sobreviver, o cidadão precisa esquecer quem ele realmente é, como ocorre no carnaval. No Rio de Janeiro, Calunga encontrou o carnaval, Luzia as vitrines, Inácio o rádio, Jasão o crime. Estes elementos talvez atenuariam seu sofrimento de alguma forma, suficiente para mantê-los na cidade, sem esboçar qualquer resistência, apenas pensando em sua sobrevivência. Já que, mesmo diante de qualquer padecimento, ninguém quer colocar sua vida em risco.

Referências Bibliográficas

CARVALHO, Noel dos Santos. Cinema e representação racial o cinema negro de Zózimo Bulbul. Tese (doutorado em sociologia) FFLCH-USP. São Paulo, 2005.

NAPOLITANO, Marcos. Coração civil: arte, resistência e lutas culturais durante o regime militar brasileiro (1964-1980). Tese (livre-docência em história) FFLCH-USP, São Paulo, 2011.

ORTIZ, Renato. Cultura Brasileira e Identidade Nacional. São Paulo: Brasiliense, 1985.

RIDENTI, Marcelo. Em Busca do Povo Brasileiro. Rio de Janeiro: Record, 2000.

_____. Brasilidade Revolucionária. São Paulo: Editora UNESP, 2010.

ROCHA, Glauber. Revisão Crítica do Cinema Brasileiro. São Paulo, Cosac & Naify, 2003.

SARAIVA, Leandro; CANNITO, Newton. Manual de roteiro. Ou manual, o primo pobre dos manuais de cinema e tv. São Paulo: Conrad Livros, 2004

SOUZA, Edileuza Penha de (ORG.) Negritude, cinema e educação caminhos para a implementação da lei 10.639/2003 (2 vols.). Belo Horizonte: Mazza, 2006.

STAM, Robert. Brazilian cinema. New York: Columbia University Press, 1995.

_____. Multiculturalismo Tropical. Uma história comparativa da raça na cultura e no cinema brasileiros. São Paulo: EDUSP, 2008.

XAVIER, Ismail. Alegorias do subdesenvolvimento: Cinema Novo, Tropicalismo, Cinema Marginal. São Paulo: Brasiliense, 1993.

_____. Sertão/ Mar: Glauber Rocha e a estética da fome. São Paulo, Brasiliense; Rio de Janeiro, Embrafilme, 1983.

_____. "O olhar e a voz. A narração multifocal do cinema e a cifra da História em 'São Bernardo'". Literatura e Sociedade. Revista de Teoria Literária e Literatura Comparada. São Paulo, 1997.

O DEMAGÓGICO “CINCO VEZES FAVELA”: REFLEXÕES DE APROXIMAÇÃO E DISTANCIAMENTO AO “CINEMA NOVO”

Vinícius José Franqueto¹

Manter o contato com a produção artística da década de 1960 no Brasil, transmite uma formação cultural cidadã em relação a um período de efervescência na intelectual e artística, seja a partir da sofisticação na produção ou de uma arte político-ideológica. Momento histórico brasileiro muito promissor, que buscava questionar e entender qual seria a cultura brasileira predominante e representativa no país, em que se conciliava o material popular com o engajamento, vanguarda e cultura erudita (NAPOLITANO, 1997, p. 18).

A partir do ponto de vista utilizado de Napolitano, para se regressar ao período, deve-se utilizar um propósito de estudo cultural mais amplo, e, nesse caso, perceber que eventos culturais e obras da década de 1920 e 1930, influenciam, refletem e apresentam desdobramentos na década de 1950 e 1960. As produções artísticas formalizam as mudanças estruturais que o Brasil passaria a vivenciar durante a década.

A propagação das novas percepções estéticas dialogadas e propagadas nas universidades e no meio artístico apareceram nas ações político-culturais que atuaram nas décadas de 1950 e 1960, até mesmo grupos políticos ou instituições públicas. No caso do projeto político-cultural do Centro Popular de Cultura da UNE, dois grupos influenciaram no processo de produção do manifesto: o Partido Comunista Brasileiro (PCB)

¹ Especialista em História Contemporânea e Relações Internacionais (2017) e Graduado em História pela Pontifícia Universidade Católica do Paraná (2015). Membro do Grupo de Estudos e Pesquisas em Patrimônio Cultural (GEPPC). Contato: vinicius.franqueto10@gmail.com.

e o Instituto de Superior de Estados Brasileiros (ISEB), além dos diálogos em relação ao reformismo proposto pelo governo de João Goulart (NAPOLITANO, 2014).

Em 1962, Carlos Estevam Martins escreveu o artigo *Por uma arte popular revolucionária* que foi adotado posteriormente como o Manifesto do CPC, apresentando os pontos necessários para se demonstrar que a organização tinha como objetivo uma política cultural da esquerda mais atuante. A instrumentalização da cultura em defesa do *nacional-popular*, na qual o artista engajado deveria ser o representante do povo. Estevam Martins explica que os artistas e intelectuais despolitizados que não utilizam da arte como produção política, não podem fazer parte do CPC e são considerados “conformistas” (MARTINS, 2004, p. 143).

A historiografia da década de 1980 tratou o CPC como expressão de um populismo de esquerda, um autoritarismo sobre as comunidades populares, principalmente a partir de estudos referentes necessariamente ao manifesto do CPC. Essas interpretações mais críticas ao CPC passaram a ser revisadas durante a década de 1990 e 2000, muito porque o Centro Popular de Cultura da UNE não era um bloco homogêneo, e a análise não deveria ser feita apenas pelos termos do *Anteprojeto do Manifesto*, e sim pelas produções artísticas e opiniões dos artistas participantes do projeto (GARCIA, 2002, p. 78).

Uma forma de refletir sobre as oposições e dissidências dos artistas em relação às atividades do CPC, é a necessidade de uma abordagem diferente da historiografia de 1980. Portanto, individualmente, encontra-se no filme *Cinco Vezes Favela*, uma produção da cultura popular que apresenta características experimental e autônoma de cineastas iniciantes e pode apresentar a dessemelhança de pensamentos dos artistas participantes do Centro Popular. A produção cinematográfica

do CPC do Rio de Janeiro foi realizada a partir da verba adquirida junto ao governo federal em 1961 (GARCIA, 2002, p. 79). Os créditos de abertura não apenas informam a produtora, os cineastas e equipe, mas também expõe alguns recados: o agradecimento a colaboração dos moradores das favelas de Cantagalo, Pavão, Cabuçu, Borel e Morro da Favela, aproximando a produção às massas e, ainda, em tom irônico e questionador, exibe a frase *Qualquer semelhança com fatos reais é mera coincidência*.

Em *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro* - obra utilizada pelo autor como necessária para a avaliação do passado afim de legitimar o *Cinema Novo*, conforme Ismail Xavier, *Cinco Vezes Favela* contribuiu para o evento do *Cinema Novo*, pois foram utilizadas características de filmagens semelhantes: produções semiamadoras; realizada por jovens diretores; novas expressões culturais da arte popular revolucionária; baixo custo (2001, p. 9).

O primeiro curta com o título: *Um Favelado*, é dirigido por Marcos Farias. Na história, João (Flávio Migliaccio) é um morador da favela espancado e ameaçado de despejo se não efetuasse tão logo o pagamento do aluguel. Após esse conflito inicial, o personagem passa a procurar formas de arranjar dinheiro. Durante sua jornada, caminha por diferentes ambientes de pobreza e a desigualdade social ao seu redor. Após diversas negativas na tentativa de arrumar o dinheiro, decide pedir ajuda a um amigo criminoso. Por fim, envolve-se no assalto, foge e após perseguição é capturado por civis, linchado e levado pela autoridade policial.

Para Glauber Rocha, o curta apresenta um relato seguro e determinado, com uma atmosfera densa, principalmente a representação da pobreza no depósito de lixo. Embora a obra denuncie os problemas sociais de forma evidente, segundo o crítico, o *erro de*

colocação da história encontra-se na formalização em relação ao problema social, o roubo praticado pelo personagem teve como resultado o linchamento e a punição cometido pela sociedade, ou seja, a violência aparece ao favelado e não às classes dominantes (ROCHA, 2003, p.140).

O segundo curta presente no filme, com a direção de Miguel Borges, *Zé da Cachorra*, apresenta o dilema entre os moradores da favela e o grileiro Bruno (João Angelo Labanca), o qual se denomina dono do morro. Uma família sem lar é acolhida e abrigada por intermédio Zé da Cachorra (Waldir Onofre), espécie de líder da favela, no único barraco vago onde encontram-se as ferramentas do grileiro. A burguesia é representada no curta, como libidinosa e perversa, forma encontrada pelo cineasta em idealizar quem realmente é o vilão e o herói. Para se chegar a um consenso em relação a família acolhida, é feita uma negociação entre representantes da favela e o grileiro sem Zé da Cachorra e intermediada por Ferreira, negociante que tem acordo com Bruno – se ajudasse a resolver a situação retirando a família do barraco, receberia verba para campanha política. Após a reunião, a família é aconselhada a deixar o barraco conforme decisão do grileiro, em resposta, o líder do morro se coloca contra a decisão e decide manter a luta contra seu antagonista, mesmo sem a concordância com os moradores.

Conforme a crítica do cineasta baiano, *Zé da Cachorra* encaixa-se como uma obra dinâmica com um ritmo parecido com os filmes policiais americanos. A presença de um herói politizado e a reação revolucionária transmitem uma ideia de *classe contra classe*, por meio da idealização do papel do antagonista, a qual foge do real, ademais, para Glauber, o curta reflete uma burguesia exploradora retratada com piadas eróticas, tornam-se um erro grotesco e ridículo. Por fim, os pro-

blemas de encenação tornam o curta confuso, apesar do ritmo vivo (ROCHA, 2003, p.140).

Em *Escola de Samba Alegria de Viver*, de Carlos Diegues, apresenta os problemas presentes em torno da preparação da escola de samba Alegria de Viver para o desfile de carnaval. A falta de organização da escola resulta em discussões internas, causando problemas pessoais dos participantes e a necessidade de empréstimos de dinheiro para a participação da escola no carnaval. A força de vontade dos moradores da favela na confecção dos instrumentos musicais, nas fantasias, no ensaio do samba enredo revela a adesão da classe. No fim, ocorre o acerto de contas em decorrência do não pagamento da dívida e, após esse embate, o protagonista ainda reúne forças para o desfile.

Glauber Rocha foi bem incisivo ao filme de Carlos Diegues, por não conseguir expressar as ideias de um cinema livre, por mais que o cineasta tenha conseguido refletir a vida e participação popular dentro do curta. Por mais que a crítica aponte os vários problemas técnicos e poéticos, existe um recado complacente do crítico ao cineasta iniciante em busca de evolução (ROCHA, 2003, p.140).

Couro de Gato foi realizado separadamente aos outros curtas. Dirigido e roteirizado por Joaquim Pedro de Andrade, a história apresenta a vida de crianças moradoras da favela que descem o morro para conseguir dinheiro no centro da cidade, tendo contato direto com as classes média e alta. As desigualdades são apresentadas de forma evidente, quando as crianças buscam alimento, os gatos domésticos da alta classe burguesa são tratados com luxo. O clímax do curta ocorre a partir da tentativa de sequestro dos gatos promovido pelas crianças.² A única criança que tem êxito na fuga se afei-

² Durante o período, costumava-se utilizar o couro do animal na confecção de tamborins em períodos próximos ao carnaval, depois de sequestrado, o gato era vendido por algum dinheiro.

ção ao animal e vive um conflito interno, pois não tem alimento o suficiente para si mesma e para o felino, no fim, acaba tendo que vendê-lo com certa tristeza.

O curta recebeu dois prêmios internacionais em 1962, conforme os créditos iniciais de *Cinco Vezes Favela: Festival de Sestri-Levante* na Itália e no *Festival de Obberhausen*, na Alemanha. Conforme o Jornal do Brasil, o curta já estava pronto desde 1960 e foi incluído no filme do CPC pela afinidade com os outros curtas (1962, p. 18). *Será o futuro Carlos Drummond do Cinema*, é assim que Glauber designa Joaquim Pedro de Andrade, como um poeta com senso de técnica, o qual conseguiu apresentar uma percepção equilibrada entre tendências do lirismo e da política, sabendo transformar o social em linguagem poética (ROCHA, 2003, p.140).

O último curta, *Pedreira de São Diogo* de Leon Hirszman, volta a ideia da necessidade de união dos moradores de uma favela. Esta encontrava-se sob uma pedreira que corria risco de desabamento em consequência das explosões feitas pelos operários moradores da comunidade. Após reunião, os trabalhadores percebem que se não agissem, a destruição ocorreria de qualquer forma. Refletem que a melhor forma de resistir ao patrão (burguês), seria a partir da resistência incitando os moradores a evitarem a explosão. A narrativa apresenta a necessidade de conscientização das massas para que se conseguisse uma vitória contra o explorador.

Finalizando sua crítica experimental ao filme do CPC, Glauber denomina o último curta como uma verdadeira produção, com aplicação de técnicas de Sergei Eisenstein, a partir de uma importante leitura da formação teórica do cineasta soviético.³ A definição de

³ A leitura de Glauber Rocha ao fascínio de Leon Hirszman por Eisenstein fez parte dos argumentos de Eduardo Donato em "O dia em que o encouraçado atracou em São Diogo: " a influência de Eisenstein no cinema de Leon

Rocha apresenta-se justamente em relação ao posicionamento político na execução da cena, e, por fim, da mesma forma que fez com Cacá Diegues, indica uma previsão que Leon seria um cineasta com uma inclinação épica no futuro (ROCHA, 2003, p.140-141).

O tom utilizado por Glauber, na crítica ao filme produzido pelo CPC do Rio de Janeiro, teve como fonte e inspiração na crítica feita por Jean-Claude Bernardet ao filme *Barravento*, dessa forma, para o crítico brasileiro, a reunião dos curtas do Centro Popular de Cultura é considerado, pelo cineasta e crítico brasileiro, como uma produção extremamente experimental que por meio das expressões artísticas e do *mise-en-scène* entrega-se um produto com cultura politizada às massas (1962, p. 135-137). Por mais que em alguns momentos dos curtas aparecessem questões da inexperiência dos diretores, o filme adotava uma ideia *politicamente agressiva* e apesar dos defeitos, seria um marco para o cinema.

O crítico finaliza informando que o filme era uma produção *política e anônima* e influenciada por Zavattini, David Lean, John Huston, Rosellini e Eisentein surgiu como uma forma de inquietação necessária para Glauber encontrar um núcleo cinematográfico (ROCHA, 2003, p.141).

Por mais que *Cinco Vezes Favela* tenha recebido um grau de cumplicidade e animação por Glauber Rocha em 1962, a disparidade entre *Cinema Novo* e o CPC ganhou força quando Carlos Estevam Martins buscou a nacionalização do conteúdo, mesmo combatendo a nacionalização da forma e da técnica das produções cinematográficas, por achar que as classes populares eram incapazes de aproveitarem obras com qualidade técnica e formal. (GARCIA, 2002, p. 80). Ismail Xavier

Hirszman. Dossiê: Paisagens sonoras midiáticas Ano 3, vol.5, agosto a dezembro de 2017. Donato explica as semelhanças e influências do cineasta soviético presentes no curta Pedreira de São Diogo.

interpreta que entre a década de 1950 e 1970 o cinema brasileiro apresenta uma peculiaridade em sua história: “Foi, sem dúvida, o período estética e intelectualmente mais denso do cinema brasileiro.” (XAVIER, 2001, p. 14). A dissidência, heterogeneidade e concepções diferentes presentes internamente no Centro Popular de Cultura da UNE fez parte da desarmonia dos cineastas que produziram e dirigiram *Cinco Vezes Favela* aproximando-os na estética e discussões do *Cinema Novo*, juntando-se assim ao próprio Glauber, além de outros cineastas como: Ruy Guerra e Nelson Pereira dos Santos⁴.

A concepção de se romper com as produções hollywoodianas, com uma produção autoral, barata e que apresentasse a luta pela sobrevivência junto com os dramas sociais urbanos são concepções presentes nas obras, críticas e produções de Glauber Rocha e tantos outros. O *Cinema Novo* buscava chocar o público acostumado ao cinema de *Hollywood*, apresentar de forma mais objetiva e brutal a realidade das massas, aplicando a partir da afirmação da arte engajada e do experimentalismo estético. Expondo uma narrativa que exponha o problema da precariedade na realidade brasileira, pautando ambientes como o sertão, evitando romantizar os personagens e as situações. Uma produção com baixo custo que não precisasse de estúdios, podendo impor uma nova fotogenia, com os novos temas, encenações, técnicas e diferentes estilos.

Schwarcz encara o Cinema Moderno de três formas complementares: transformar o cinema brasileiro (alterando a forma de se produzir e encarar a arte revolucionária); transformar o Brasil (encenando o mo-

⁴ Glauber indica que: “os rapazes do CPC editam o mais importante filme da história do cinema brasileiro tão decisivo como foi há dez anos RIO 40” RAMOS, Fernão. Os novos rumos do cinema brasileiro (1955-1970). In: RAMOS, Fernão (org.) História do cinema brasileiro. São Paulo: Art. Editora, 1987, p.346.

vimento revolucionário em marcha); transformar o mundo. (2015, p. 418). Voltando à Glauber Rocha, foi ele que apresentou o princípio orientador do Cinema Novo em forma de manifesto. Encarado como linguagem do cinema do terceiro mundo, o artigo *Estetyka da Fome*⁵ apresentava a modificação da linguagem do cinema presente no Brasil e na América Latina questionando as produções de *Hollywood* e europeias, a quem enquadrava como *cultura civilizada*. Segundo Ismail Xavier, *Estetyka da Fome* representava as características do *Cinema Novo* como discurso para a indústria internacional. Fome era uma classificação da estética, invenção de uma linguagem com pouca utilização de recursos nas produções e que buscava a conscientização do colonizador.

Buscou-se inventar um cinema produzido e executável em condições mais precárias, com a câmara na mão, encenação com liberdade que pudesse se adaptar à produção, com ideias de descontinuidade e agressiva de produzir, forma distinta de dirigir os atores dando espaço para a improvisação.

Glauber demonstra que a violência aos padrões da indústria romperia com a produção do cinema clássico e sua linguagem por meio de imagens agressivas, toscas e cheias de violência simbólica.⁶ O *miserabilismo* se opunha aos filmes que escondiam a miséria moral e sem mensagem que tinham objetivos de manter a indústria, além disso, foi a partir do Cinema Novo se deu a importância internacional de compromisso com a verdade, o que durante a década de 1930 a literatura denunciou, o cinema na década de 1960 tornou-se

⁵ O artigo foi apresentado em janeiro de 1965 na Itália, durante as discussões da mesa redonda “Resenha do Cinema Latino-Americano de Gênova”, ancorado pelo tema “O paternalismo do europeu em relação ao Terceiro Mundo”.

⁶ Ismail Xavier analisa as considerações da “estética da fome” junto ao livro *Condenados da Terra* de Franz Fanon.

discussão política, Glauber Rocha cita alguns filmes que participaram da evolução dessa estética, incluindo *Cinco Vezes Favela* com função demagógica, mesmo que realizadas ou frustradas participaram da formalização cultural do início da década de 1960 anterior ao Golpe de 64.

Considerar *Cinco Vezes favela* como uma obra demagógica em relação ao contexto político-cultural do início da década de 1960, pode significar uma tentativa de a manipulação dos sentimentos e paixões das massas com objetivo de se conquistar o poder político por meio de um discurso homogêneo e instrumentalizado. Mas para além dessa denominação, a obra também pode ser interpretada como uma obra autoral e experimental questionadora às produções industriais do período. Marcos Napolitano apresenta esse questionamento quando busca explicar as produções cinematográficas da década de 1960, *choque ou identificação*, esse era o dilema enfrentado pelo cinema brasileiro a síntese de impasses que marcaram a arte engajada brasileira após o golpe militar em 1964 (NAPOLITANO, 2020, p.40).

Glauber Rocha buscou incorporar representações populares diferentes da postura didático-instrumentalista do CPC, muito por conta das discordâncias em relação à interpretação ao manifesto escrito por Carlos Estevam Martins, todavia, enquanto apresentava ao mundo a sua concepção em relação ao *Cinema Novo*, não deixou a obra de fora, considerando-a participativa aos estágios de evolução da produção cinematográfica do *miserabilismo* abordado pelo cinema brasileiro moderno.

Referências Bibliográficas

DONATO, Eduardo. O dia em que o encouraçado atracou em São Diogo: a influência de Eisenstein no cinema de Leon Hirszman. Dossiê: Paisagens sonoras midiáticas Ano 3, vol.5, agosto a dezembro de 2017.

FANON, Franz. Os Condenados da Terra. Trad. José Laurênio de Melo. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1968.

GARCIA, Miliandre. Do Arena ao CPC: o debate em torno da arte engajada no Brasil (1959-1964). Tese de Doutorado em História. Universidade Federal do Paraná. Curitiba, 2002.

NAPOLITANO, Marcos. 1964: História do Regime Militar Brasileiro. São Paulo: Contexto, 2014. (Versão digital).

NAPOLITANO, Marcos. Cultura brasileira: utopia e massificação (1950-1980). 4. Ed. – São Paulo, 2020.

NAPOLITANO, Marcos. Arte e Revolução: entre o artesanato dos sonhos e a engenharia das almas (1917-1968). Dossiê Esquerda: Revista de Sociologia e Política nº 8, 1997

RAMOS, Fernão. Os novos rumos do cinema brasileiro (1955-1970). In: RAMOS, Fernão (org.) História do cinema brasileiro. São Paulo: Art. Editora, 1987, p.346.

ROCHA. Glauber. Revisão crítica do cinema brasileiro. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

SCHWARCZ, Lilia Moritz; (Org.). Brasil: uma biografia. 1ªed. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

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

XAVIER, Ismail. “Considerações sobre a estética da violência”. In: Sertão mar. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

Fontes

BERNARDET, J. C. Barravento e o recente cinema brasileiro. Brasileira, São Paulo, n. 44, p. 135-137, nov./dez. 1962.

CINCO vezes favela. Rio de Janeiro: CPC da UNE, 1962. 5 bobina cinematogr: son., P&B

CINCO vezes favela. Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 2 dez. 1962. Caderno Revista de Domingo, p.18.

ROCHA, Glauber. Eztetyka da fome. In: Revolução do Cinema novo. São Paulo: Cosac Naify, 2004, p.63-67.

**AS LEITURAS IRÔNICAS SOBRE O TERCEIRO SETOR NO FILME
“QUANTO VALE OU É POR QUILO?” (SÉRGIO BIANCHI, 2005)¹**

Douglas Gasparin Arruda²

Considerações sobre o Terceiro Setor

Em *Quanto vale ou é por quilo?*, a ironia transparece nas sequências que mostram os personagens e situações ligados à empresa Stiner, representativa do Terceiro Setor. O filme não traz uma visão positiva sobre esse tipo de empresa, ao contrário, há uma crítica aos interesses capitalistas que impregnam o Terceiro Setor. Mas, afinal, o que é e de onde vem o Terceiro Setor criticado pelo filme de Bianchi? Tentarei, nas próximas páginas, buscar um breve histórico do termo.

A partir do fim da II Guerra, temos o investimento, a nível internacional, de novas estratégias econômicas para o mundo – em parte ligado ao projeto de globalização capitalista – onde o Terceiro Setor passa a se estruturar. Dos Estados Unidos, temos a utilização do termo *third sector*, usado paralelamente aos termos *nonprofit organization* e organizações voluntárias (FERNANDES, 1997, p. 26-30). Da Europa temos a expressão *organizações não-governamentais* (ONGs), “cuja origem está na nomenclatura do sistema de representações das Nações Unidas” (FERNANDES, 1997, p. 26-30). Nas décadas de 60 e 70, com o desenvolvimento de programas de cooperação internacional para o desen-

¹ O texto a seguir é parte da dissertação intitulada *RELAÇÕES ENTRE HISTÓRIA E FICÇÃO NO FILME QUANTO VALE OU É POR QUILO?* (Sérgio Bianchi, 2005), defendida no PPGHIS da UFPR no ano de 2017.

² Doutorando em História pela UFPR. E-mail de contato: douglasgasparin@gmail.com

volvimento estimulado, ampliou-se o interesse europeu na criação de ONGs destinadas a promoção desses projetos no Terceiro Mundo.

Sobre as definições específicas do termo, segundo Joana Coutinho, Terceiro Setor é a referência às ONGs que surgiram nos anos 90 ou as que sucumbiram à lógica do sistema ao se caracterizarem pela negação: “anti-governo”, “anti-burocracia”, “antilucro” (COUTINHO, 2003). Autodenominaram-se “Terceiro Setor” e “cidadãs”. O perfil estava voltado muito mais à “filantropia empresarial”, mantendo relações estreitas com o Banco Mundial e com agências financiadoras ligadas ao grande capital, como é o caso das Fundações Ford, Rochefeller, Kellog, McCarthur e a Fundação Interamericana (esta vinculada ao Congresso dos Estados Unidos).

Na dissertação de Edna Soares Silva encontramos mais alguns elementos que nos ajudam a compreender um pouco melhor a definição do que seriam as organizações não governamentais. Em sua pesquisa sobre a atuação das ONGs e sua relação com o poder público, ela afirma:

Cabe ressaltar também que o cenário político do país é outro em face do processo de redemocratização e da promulgação da Carta Constitucional de 88: a chamada Constituição Cidadã e os discursos dos governos foram profundamente alterados. Neste cenário, segundo Gohn, as ONGs de “inimigas críticas”, passaram a ser tratadas como aliadas pelos governos, ainda que eles não façam alianças com qualquer uma, pois há diferenças profundas entre elas quanto aos objetivos sociopolíticos de seu projeto principal. As ONGs privilegiadas têm sido as do chamado novo terceiro setor e para as ONGs, os governos deixaram de ser o “inimigo” a ser combatido e passaram a destacar seu papel público, como polo gerador, financiador e impulsionador de iniciativas sociais (SILVA, 2005, p. 116 – 117).

A pesquisadora ressalta que as ONGs são, na definição de Gohn, organizações privadas com fins públicos não lucrativos, autogovernadas, e que envolvem a participação de voluntários, objetivando a expansão do poder de participação da sociedade civil na transformação social nos níveis micro e macro (SILVA, 2005, p. 28). A pesquisadora salienta também a origem internacional da definição do termo ONG, afirmando que este foi, em sua raiz, importado “por meio das agências internacionais de financiamento, para denominar as organizações intermediárias (os centros) nos países em desenvolvimento responsáveis pela implementação de projetos em organizações de base” podendo se referir a vários campos, como o assistencialismo (através da filantropia) e desenvolvimentismo, “com forte caráter conservador e de manutenção das relações de dominação, que se contrapõe ao campo da cidadania”. Por fim, Edna lembra das instituições ligadas à cidadania, onde estariam as ONGs ligadas aos movimentos sociais, que lutam por direitos sociais, cidadania e pela superação das relações de dependência (SILVA apud SHERER-WARREN, 1999, p. 28, 55).

Possíveis leituras irônicas sobre o Terceiro Setor

No começo do segundo bloco de *Quanto vale ou é por quilo?* temos uma sequência que apresenta a reunião da Stiner com a Sorriso de Criança, onde começa a ser trabalhado o núcleo de personagens do Terceiro Setor. Em uma sala estão Marco Aurélio, Ricardo, Lurdes e Elísio, diretor da ONG *Sorriso de Criança*. A cena começa em um plano geral que mostra todos os personagens sentados ao redor de uma mesa circular, assistindo em uma pequena televisão à campanha de *marketing* da ONG. Enquanto Marco Aurélio comenta a estratégia da Sorriso de Criança, Lurdes faz anotações em uma

folha, o que já apresenta a personagem em sua função subalterna. Ricardo segura os papéis com o contrato e uma caneta, e entrega-os a Elísio ao final da fala de Marco Aurélio. Nessa sequência existem pequenos detalhes que podem trazer uma leitura irônica: primeiro o nome da empresa, *Sorriso de Criança*; a seguir, temos ao fundo da imagem um cartaz com crianças recortadas em papel, que fazem parte do símbolo da empresa fictícia. A referência intertextual irônica, nesse caso, é bastante sutil, remetendo a simbologia da campanha nacional *Criança Esperança*, cujo símbolo traz uma imagem semelhante à das crianças em recortes de papel. A primeira logo do programa, da metade da década de 1980, não trazia as crianças, mas a partir da década de 90 as crianças em recortes passaram a representar a marca da campanha.

Em seu discurso, Marco Aurélio promete “atualizar” o *marketing* da Sorriso de Criança. A narração da cena seguinte dá um salto no tempo e já apresenta a construção da campanha atualizada. A narração, na voz de Valéria Grillo, toma conta do fundo sonoro: “Doar é um instrumento de poder. A superexposição de seres humanos em degradantes condições de vida... faz extravasar sentimentos e emoções. Sente-se nojo, espanto, piedade, carinho, felicidade... e, por fim, alívio. E ainda faz uma boa dieta na consciência”.

O discurso aponta, mais uma vez, para a ironia intertextual, que se utiliza do discurso e da estética do marketing social televisivo para ironizá-lo. Há, também, a ironia textual, que pode ser observada na escolha das palavras: “sente-se **nojo, espanto** (...) e ainda faz uma boa **dieta na consciência**”³. Por motivos éticos, campanhas de *marketing social* não utilizariam ter-

³ Tanto a ironia intertextual quanto a da linguagem podem ser analisadas sob uma abordagem da ironia enquanto estratégia discursiva “que opera no nível da linguagem (verbal) ou da forma (musical, textual) (HUTECHEON, 2000, p. 27).

mos fortes e depreciativos para lidar com pessoas em situação de miséria, como **nojo e espanto**. Nesse caso, ao colocar o discurso fora dos limites éticos, podemos observar mais uma vez o tom provocativo que o filme constrói em sua relação com o público *interpretador*⁴. Enquanto o discurso irônico é narrado, assistimos a personagem Marta Figueiredo trajando roupas elegantes e organizando várias crianças para uma fotografia. Trata-se do recurso da fotografia posada sendo utilizado como sinal que indica a mensagem irônica, que será utilizado em diversos momentos do filme.

A única pessoa que sorri para a foto é Marta, completamente deslocada. Na sequência seguinte, a personagem conversa com Marco Aurélio, e seu diálogo reforça a distância entre sua visão de mundo e

⁴ A pesquisadora Linda Hutcheon, ao refletir a respeito da importância do interpretador, afirma: “Os principais participantes do jogo da ironia são, é verdade, o interpretador e o ironista. O interpretador pode ser – ou não – o destinatário visado na elocução do ironista, mas ele ou ela (por definição) é aquele que atribui a ironia e então a interpreta: em outras palavras, aquele que decide se a elocução é irônica (ou não) e, então, qual sentido irônico particular ela pode ter. Esse processo ocorre à revelia das intenções do ironista (e me faz me perguntar quem deveria ser designado como o “ironista”). É por isso que a ironia é um “negócio arriscado”: não há garantias de que o interpretador vá “pegar” a ironia da mesma maneira como foi intencionada. Na verdade, “pegar” pode ser incorreto e até mesmo impróprio; “fazer” seria muito mais preciso. Como eu argumentarei no Capítulo V, esse processo produtivo, ativo, de atribuição e interpretação, envolve ele mesmo um ato intencional, de inferência” (HUTCHEON, 2000, p. 28). Nesse jogo da ironia, a função do interpretador é fundamental. No caso da cena analisada acima, é no olhar interpretativo do expectador que a ironia se torna efetiva. É o expectador que deve realizar as inferências necessárias, seguindo o caminho (ou não) que o ironista coloca à sua frente através de pistas. É impossível saber se o público vai, no momento em que assiste ao filme, montar esse quebra-cabeça irônico, aproximando aquilo que sua memória gravou como exemplo de marketing social à cena apresentada em *Quanto vale ou é por quilo?*. Por outro lado, também é difícil pontuar, com absoluta certeza, quais intenções irônicas foram pretendidas por Sérgio Bianchi e sua equipe na montagem da cena. Cabe, portanto, ao ironista inferir a possibilidade interpretativa de seu público espectador, e aos que se dispõem à análise do filme, cabe a tarefa de inferir as possibilidades de leitura irônica apresentadas. Essa inferência será mais fácil de ser realizada quanto mais próximo o espectador estiver das comunidades discursivas do diretor.

o problema social que diz combater: “modestamente, uma vez por semana eu acordo às 5 horas da manhã, pego meu motorista e recolho doativos para as crianças pobres. Porque se os que têm fizessem um pouco pelos que não tem, não é verdade?”

Esse deslocamento da elite em sua relação com os mais pobres é uma das marcas que o filme vai reforçar em diversos momentos da narrativa. Em uma das cenas deletadas no corte final, mas que está nos extras do DVD, Marta faz uma doação de vários sapatos de grife, o que seria um reforço a essa mensagem irônica que o diretor buscou transmitir através da personagem.

Seguindo as cenas que compõe o núcleo do Terceiro Setor, temos a sequência do elevador, onde Marco Aurélio aparece em plano médio. Ricardo surge logo atrás, seguindo-o. Coça os olhos preguiçosamente. Marco Aurélio aperta, com calma, o botão para chamar o elevador. Ricardo, mais jovem e despojado, aperta o botão com força, jogando o peso do corpo contra a parede. Quebrando o silêncio da espera, Judite, senhora de idade, entra no plano falando sem parar. A personagem é interpretada por Miriam Pires, em seu último papel no cinema⁵. Ao contrário dos dois, que vestem elegantes ternos, ela usa um simples avental cinza. A personagem agradece a oportunidade de emprego a Marco Aurélio, comenta sobre o filho preso, sobre Marco ser seu primeiro patrão depois do derrame e que vai fazer os trabalhos de limpeza “diretinho”. Lurdes (interpretada por Lena Roque) interrompe seu discurso: “Olá dona Judite. Que bom que a senhora já chegou. Agora, por favor, me acompanhe. Vou lhe ensinar a outra entrada.” A cena gera desconforto, seja pela situação de penúria da senhora, pelo trabalho que se vê obrigada a fazer e, além de tudo, ter que usar a “outra” entrada.

⁵ A atriz morreu em 2004, um ano antes do lançamento do filme.

Ao longo da narrativa, Ricardo vai assumindo cada vez mais o papel de ironista, compreendendo as regras do jogo e agindo de acordo com elas, sem grandes problemas morais. Suas provocações não dão espaço para a argumentação de Marco Aurélio, que, ao contrário de Ricardo, tenta a todo custo se apresentar como *homem de valores*. Ricardo zomba desses *valores*. Marco Aurélio, assim, assume um papel mais sério do que Ricardo e, ao mesmo tempo, mais hipócrita.

Na sequência seguinte Marco Aurélio aparece dirigindo um carro. Ao seu lado, no carona, Ricardo. No banco de trás, com um cigarro entre os dedos, está Figueiras, cujas roupas, mais simples que a dos empresários, marcam seu perfil popular. A interpretação escrachada de Umberto José Magnani colabora muito nesse sentido: faz caras e bocas, coloca os cotovelos por cima dos bancos da frente, deixando Marco Aurélio visivelmente desconfortável.

O corte nos leva a um contraste violento com o humor da cena anterior, e mais uma vez reafirma a distância entre as interpretações da elite em relação às necessidades da população. Do sorriso irônico de Ricardo, somos levados a um corpo de um jovem sem camisa, estendido ao chão, ensanguentado, chinelo nos pés. Uma mulher, podemos supor ser sua mãe, chora.

O carro onde os três estão se aproxima do corpo. A câmera, colocada dentro do automóvel, dá uma visão subjetiva dos personagens, apresentando aquilo que eles veem à sua frente. Do lado de fora do carro alguém grita: “vai malandro, se movimenta aí”. A câmera apresenta-o: um jovem negro, boné na cabeça, corrente no pescoço, relógio no pulso e uma arma na mão. Semblante fechado. Ele continua: “vamo tira esse porco daqui!”. Outros homens armados se aproximam. No carro, Ricardo grita: “Olha a arma na mão do cara. Vamos embora, Marco! Tira o carro daqui, dá ré! Vai!”

O discurso sarcástico de Ricardo dá lugar ao desespero frente à violência social. Marco dá ré, mas acaba atolando na lama das ruas esburacadas. Ricardo grita em desespero: “vamos embora, olha a arma!” “tira esse carro daqui, pô!”. Figueiras, mais tranquilo que os demais, sai do carro para tentar resolver a situação. Marco tira a gravata e o blazer (seus principais símbolos de distinção social naquele contexto), enquanto Ricardo protesta: “que que você tá fazendo?”. Figueiras conversa, em plano geral, com os homens armados, e convence-os a ajudar a tirar o carro da lama. A expectativa de que algo de ruim poderia acontecer aos empresários é completamente (e ironicamente) frustrada diante do auxílio prestado pelos homens armados. Enquanto estes se preparam para desatolar o carro, a *música de fosso* (som off)⁶ escancara a ironia da situação. A canção escolhida é *Re-batucada*, de Marcelo D2, cujos versos iniciais são de outra canção, *Do jeito que o rei mandou*, de João Nogueira: “Sorria meu bloco vem descendo a cidade; vai haver carnaval de verdade; o samba não se acabou; sorria o samba mata a tristeza da gente; quero ver o meu povo contente; do jeito que o rei mandou.”

Em paralelo o corpo ensanguentado é retirado do caminho e colocado na calçada enquanto os homens armados empurram o carro dos empresários. Ricardo, enfim, volta a estampar o mesmo sorriso irônico da cena anterior. O carro volta a circular pelas ruas da periferia, enquanto a melodia de fundo vai aos poucos diminuindo.

O som da música de D2 dá lugar às conversas desordenadas das crianças no centro de informática. En-

⁶ Segundo Chion, o som in é aquele “cuja fonte aparece na imagem e pertence à realidade que esta evoca.” Já o som off ocorre quando “a suposta fonte não só está ausente da imagem, mas que é também não-diegética, ou seja, está situada noutro tempo e noutro lugar que não a situação diretamente evocada”, sendo o caso, portando, das músicas de fundo. Chion vai usar os termos “música de fosso” (para a música off) e música de ecrã (in) (CHION, 2011, p. 62 – 67).

quanto o mestre de cerimônia tenta fazer um discurso, uma das crianças pega o boné de outra e joga para frente, outras se empurram. Do fundo da imagem, um dos garotos lança uma bola de papel que quase atinge Marco Aurélio. Outro acerta a cara do mestre de cerimônia. A câmera sai do plano geral e se aproxima das crianças, destacando a bagunça generalizada. Para elas, pouco importa o discurso que está sendo realizado – e, de fato, o discurso não é direcionado para elas. O plano passa para os três homens que se preparam para cortar a fita: Marco, Ricardo e o mestre de cerimônia. Marco apresenta uma cara de repúdio pelo que vê, enquanto Ricardo parece não se importar. O mestre de cerimônia, à revelia do que está ocorrendo, termina seu discurso de maneira enfática (e completamente deslocada):

Eu gostaria de agradecer a parceria empreendedora da Stiner, mas principalmente, eu gostaria de agradecer a receptividade da comunidade que nos acolheu de braços abertos para abrigar o primeiro centro desse projeto que muito contribuirá para a menor desigualdade na distribuição de informação na nossa sociedade, com informática na periferia!

O discurso está em completa dessintonia com o que se vê. A tal “receptividade da comunidade que nos acolheu de braços abertos” nada se aproxima da algazarra promovida pelas crianças. Essas contradições reforçam o sentido irônico da sequência.

Marco Aurélio corta a fita e quase é derrubado pelas crianças que se atropelam rumo aos computadores. A câmera, em meio primeiro plano, agora enfatiza os sócios Marco e Ricardo. Este, mais uma vez irônico, afirma: “sucesso hein!” Marco, com semblante sério, não responde a provocação. Ricardo, novamente, sorri.

A sequência que vem logo a seguir no filme é mais uma das que compõe a crítica irônica de Bianchi à solidariedade das empresas do Terceiro Setor, e mais

uma vez a ironia se apresenta no distanciamento da elite em relação às necessidades reais da população. Em um restaurante, Marta Figueiredo conversa com Maria Amélia sobre a solidariedade “que eleva o espírito.” Em paralelo, uma família, em trajés simples, com uma criança numa cadeira de rodas e com o cabelo raspado, chega ao restaurante refinado onde as duas conversam. No centro da mesa da família se vê o *slogan* do *Projeto Alegria*. Em voz *off* escutamos a explicação de Maria Amélia sobre o empreendimento:

Daqui a pouco, uma das famílias já deve estar chegando. São 14 em 7 hotéis 5 estrelas. Elas ficam uma semana com todos os serviços do hotel incluídos e todas as manhãs, um ônibus leva as crianças para os shoppings, zoológicos, vários passeios e atividades. Mas não são só as crianças com início de câncer, as terminais também. Se você visse as crianças tão magrinhas, tadinhas! Você faz ideia do que representa uma semana, com 3 refeições fartas, banho quente. É maravilhoso!

O fim da sequência se dá através da fotografia posada, recurso usado outras vezes na narrativa, sempre pontuando sinais irônicos no filme. Quem sorri para foto são apenas as representantes da elite, enquanto a família apresenta um semblante fechado, triste, reforçando as contradições da sequência. No fundo da imagem, um homem de terno e gravata segura um blazer masculino e um feminino, apresentados anteriormente pela mulher que está de pé mais à direita na fotografia. São as roupas que, possivelmente, seriam emprestadas ao pai e a mãe da criança que está com câncer. A diferenciação social através do vestuário é um traço recorrente na narrativa. Aqui, reforça a mensagem irônica do distanciamento entre as intenções solidárias da elite envolvida no Terceiro Setor e as necessidades populares.

Em sequência posterior, Mendonça (Emilio de Mello), diretor de um comercial para um projeto da Stiner, e seu assistente, Bira (Caio Blat), selecionam crianças para uma atuação. Em plano geral, Bira vai anotando a cor de pele das crianças em uma prancheta. Mendonça aponta para um garoto e pergunta: “Isso é o que? Negro 60%?”. O diálogo entre Mendonça e Bira é todo sarcástico. A dupla tenta estipular para cada criança sua etnia. Lurdes, ao fundo do plano, observa tudo. Mendonça continua: “Bira, olha, o Peter aqui é negro, né?”. Bira responde: “Ele? 100% negro, né rapaz? Tem até pedigree um cara desses.” A resposta deixa Lurdes enfurecida: “O que está acontecendo aqui? Eu ouvi pedigree? Por que essa grosseria?” Mendonça responde pragmático: “Grosseria? Tá aí no papel. Vocês não querem 75% de crianças negras, 10% de brancos e 15% outros? (...) Mas não sei o que vocês consideram negros. Sei lá, serve mulatos?” A câmera, em meio primeiro plano, coloca os dois debatedores em destaque, centralizados. O diálogo entre Lurdes e Mendonça é agressivo. Este tenta argumentar que não se importa com a cor de pele, que apenas contrata pessoas competentes, e sua resposta final aos questionamentos de Lurdes carrega uma agressividade profunda, impregnada de sarcasmo:

Que resistindo, minha senhora? Que resistindo? Me paga que eu contrato quantos você quiser! Você não está aqui trabalhando hoje? Eu não estou escolhendo os moleques mais pretos para botar no filme? Você pagou e venceu! Hoje, aqui neste set, negro é lindo. Bira, manda pintar toda a molecada. Quero todo mundo preto!

A ironia através do sarcasmo está presente durante a cena inteira. Mas qual é, enfim, seu sentido? Que mensagem ela transmite? Para interpretar historicamente esta cena, busquei observar o período de de-

envolvimento inicial do roteiro do filme⁷, que é contemporâneo ao começo da implementação da política de cotas raciais e ações afirmativas nas Universidades. O tema, no começo dos anos 2000, era bastante polêmico. Analisando entrevistas e o roteiro do filme, pude observar que um dos temas principais da narrativa era justamente este. Algumas cenas que enfatizavam a questão acabaram sendo cortadas, mas foram filmadas e uma delas se encontra nos extras do DVD. Em entrevista para o livro *Quanto Vale um Cineasta Brasileiro?*, de Marcelo Soler, Carlos Augusto Calil nos dá algumas pistas sobre as possíveis intenções de Bianchi:

Não conheço o roteiro de *Quanto vale ou é por quilo?*, seu próximo filme, mas sei qual é o seu tema. Ele mesmo me revelou várias vezes. Se mantiver a força de *Cronicamente Inviável*, será profundamente incômodo e oportuno, num momento em que se está discutindo cotas raciais na universidade. Assunto espinhoso, pois, como se sabe, é uma questão complicada **porque no Brasil tudo é muito misturado, todo mundo é tudo, índio, negro, imigrante, o que mais embaralha do que ajuda a desvendar o problema da grande injustiça social provocada pelo problema racial no Brasil**. Creio que Sérgio tem grande capacidade de percepção dos conflitos sociais, o que é muito importante num artista. Para além da contingência, ele percebe qual é o grande tema. Esse filme foi realizado ano passado. Nós sabemos que ele desenvolve esse roteiro há, pelo menos, quatro ou cinco anos, porque é assim o ciclo de produção no cinema brasileiro. Então, ele intuiu essa questão há alguns anos, e agora que ela está na ordem do dia ele vai chegar com sua proposta para discutir o assunto (CALIL *apud* SOLER, 2005, p. 50 – 51).

⁷ O roteiro do filme é assinado por Sérgio Bianchi, Newton Cannito (roteirista, presidente da Associação dos Roteiristas e doutor em cinema pela ECA-USP) e Eduardo Benain (jornalista, documentarista, escritor e roteirista).

Apesar do livro de Soler não apresentar a data das entrevistas, sabemos que ela ocorreu após o lançamento de *Cronicamente Inviável* e durante o processo produtivo de *Quanto vale ou é por quilo?*, ou seja: os primeiros anos do século XXI. A parte grifada aponta para a interpretação de que o povo brasileiro é completamente miscigenado (tema desenvolvido no capítulo 4 da dissertação), o que tornaria inviável qualquer tentativa de política afirmativa. Ainda hoje essa interpretação reverbera na sociedade brasileira. E é justamente esse debate que influenciou a sequência, o que podemos observar a partir da leitura do roteiro do filme:

A cena acima foi totalmente inspirada em uma discussão entre estudantes que se analisavam e discutiam cotas para negros em universidades e concursos públicos. Foi feita uma espécie de paródia do discurso real (transpondo-o para uma filmagem) para tentar jogar luz sobre a **inviabilidade da sociedade querer regredir e recolocar etiquetas raciais em cidadãos de um país já totalmente miscigenado** (FILHO, 2008, p. 110).

Os cortes acabaram, afinal, deixando a polêmica toda sintetizada nessa sequência do filme, o que dificulta sua análise. Mas através da leitura do roteiro e da entrevista de Calil podemos ter uma boa noção da função irônica dessa sequência, que no fundo questiona as políticas de cotas raciais. Hoje, mais de dez anos após o lançamento do filme, fica mais fácil elaborar uma leitura sobre a política de cotas, já que temos dados de sua efetividade, além de um material argumentativo bastante rico elaborado pelo movimento negro. O interessante é notar que, apesar do filme apresentar uma leitura contrária à política de cotas (sob a argumentação da miscigenação), ele problematiza a fundo a questão do racismo, o que fica evidente, por exemplo, nos discursos do personagem Dido, o ex-presidiário, no bloco final. É, enfim, mais uma das contradições polêmicas das narrativas elaboradas por Bianchi.

Referências Bibliográficas

CHION, Michel. A audiovisualização: som e imagem no cinema. Editora Texto & Grafia: Portugal, 2011.

COUTINHO, Joana Aparecida. Organizações Não-Governamentais: o que se oculta no “não”? Revista Espaço Acadêmico. Ano III, nº 24. Maio de 2003. Disponível em: < <http://www.espacoacademico.com.br/024/24ccoutinho.htm>>. Acesso em julho de 2015.

FERNANDES, Rubem César. O que é o terceiro setor?. Revista do Legislativo, Belo Horizonte, n. 18, abril/junho de 1997. Disponível em: <<http://dspace.almg.gov.br/xmlui/bitstream/handle/11037/1091/1091.pdf?sequence=3>>. Acesso em julho de 2015. Pg. 26-30.

FILHO, Rubens Ewald (coord). Quanto Vale ou É por Quilo? Roteiro de Eduardo Benaim, Newton Cannito e Sergio Bianchi do filme de Sergio Bianchi. Imprensa Oficial: São Paulo, 2008.

HUTCHEON, Linda. Teoria e política da ironia. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2000.

SHERER-WARREN, Ilse. Cidadania sem fronteiras: ações coletivas na era da globalização. São Paulo: Hucitec, 1999. p. 43 Apud SILVA, E. S. op. cit. p. 28

SILVA, Edna Soares. Gênese e identidade educacional do Centro de Direitos Humanos Henrique Trindade de Cuiabá/MT. Dissertação de Mestrado, Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal de Mato Grosso, Cuiabá, 2005. pg 116 e 117.

SOLER, Marcelo. Quanto Vale um Cineasta Brasileiro? Sergio Bianchi em palavras, imagens e provocações. São Paulo: Editora Garçonni, 2005.

**HISTÓRIA, CINEMA E FERRAMENTAS HERMENÊUTICAS: “TUDO BEM”
(ARNALDO JABOR, 1978) E A VEGETOTERAPIA CARÁTERO-ANALÍTICA**

Gabriel Marques Fernandes¹

Introdução

O tema/objeto desta pesquisa, *Tudo Bem* (Arnaldo Jabor, 1978), produzido em 1977, debutado em 23 de outubro de 1978, no Rio de Janeiro - RJ, é uma comédia-satírica sobre o conflito entre as classes sociais, no microcosmos de um apartamento em Copacabana, durante a decomposição do “Milagre” Econômico e da Ditadura Civil-Militar. Juarez Ramos Barata (Paulo Gracindo), assombrado por seus fantasmas-personalidades [o integralista Alarico Sombra (Jorge Loredo), o imigrante italiano, liberal econômico, nacional-desenvolvimentista, Giacometti (Fernando Torres) e o poeta tuberculoso, romântico, Pedro Penteado (Luís Linhares)], atormentado por sua esposa, Elvira (Fernanda Montenegro) [que foi dominada pela histeria, marcada pelas rezas fervorosas à sua Santa Avó Morta (Maria Helena Basílio) e delírio projetivo da amante ideal, a “Marylin Monroe”, de seu marido], decide fazer uma reforma em seu apartamento, antes de receber o noivo, o “americano”, Bill Thompson (Paulo César Pereio) [chefe de se filho, o tecnocrata da multinacional *Declair*, Zé Roberto (Luís Fernando Guimarães)], de sua filha, Vera Lucia (Regina Casé).

Como dito pelo cineasta Glauber Rocha, *Tudo*

¹ Mestrando em História Social pelo Programa de Pós-Graduação em História do Instituto de História da Universidade Federal de Uberlândia (PPGHI/INHIS/UFU), compondo a linha “Linguagens, Estética e Hermenêutica”. Membro do Núcleo de Estudos em História Social da Arte e da Cultura (NEHAC) e bolsista da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES). E-mail: gabrielmf027@gmail.com

Bem é a antítese do *O Anjo Exterminador* (Luis Buñuel, 1962) (ROCHA, 1981, p. 426), já que, ao invés do filme começar com o apartamento cheio de convidados da elite, que procuram sair da casa em que estavam, ele começa quase vazio e, aos poucos, é preenchido, de forma irresistível, pelos operários [para além das empregadas que residiam no local: Zezé (Zezé Motta) e Aparecida de Fátima (Maria Sílvia)]: Zeca Maluco (Stênio Garcia), Washington (Anselmo Vasconcellos) e Piauí (José Dumont).

O filme foi considerado, após análise de 295 fontes, durante o Estado Atual da Arte, como uma alegoria barroca. Sendo assim, segundo o filósofo Sérgio Paulo Rouanet:

[...] Para que um objeto se transforme em significação alegórica, ele tem de ser privado de sua vida. A harpa morre como parte orgânica do mundo humano, para que se possa significar o machado. O alegorista arranca o seu objeto do seu contexto. Mata-o. E o obriga a significar. Esvaziado de todo brilho próprio, incapaz de irradiar qualquer sentido, ele está pronto para funcionar como alegoria. Nas mãos do alegoristas, a coisa se converte em algo de diferente, transformando-se em chave para um saber oculto. Para construir a alegoria, o mundo tem de ser esquartejado. As ruínas e fragmentos servem para criar a alegoria. [...] O homem tem de ser despedaçado, para tornar-se objeto de alegoria. O martírio, que desmembra o corpo, prepara os fragmentos para a significação alegórica. Os personagens morrem, não para poderem entrar na eternidade, mas para poderem entrar na alegoria (ROUANET, 1984, p. 40).

Diante dessa definição podemos nos fazer a seguinte questão: *Tudo Bem*, sendo alegórico, assassina qual objeto para existir?

Em uma entrevista concedida por Arnaldo Jabor (diretor e roteirista), para coleção *Memória do Cinema*, do Museu da Imagem e do Som de São Paulo (MIS-SP),

em 18 de maio de 1990, coordenada por Sônia Maria de Freitas, também entrevistadora, e com o entrevistador Roberto Gervitz, sobre *Tudo Bem*, Jabor afirma:

[...] é a história de uma família que estava se defendendo do mundo, fechada, e de repente faz uma obra em casa por uma infiltração, não sei o quê, e os operários entram nessa casa, e quando eles entram, entram as contradições brasileiras todas nessa casa, essa casa virava então uma espécie de maquete do Brasil. E essa casa era povoada não apenas pelas pessoas, mas pelos fantasmas dessas pessoas... pelas ilusões dessas famílias de classe média, feito à minha mãe: minha mãe acredita em Santa Therezinha, que a Santa Therezinha faz milagre pra ela, ela conversa com os Santos... então, nesse filme, havia todo esse “troço”. Então eu tive a ideia de fazer esse filme, que era um filme que mostrava a estrutura de classes sociais do país, as contradições sociais, mas incluída numa experiência pessoal minha, tanto que os letreiros de apresentação do filme, por exemplo, sou eu pequenininho, minha mãe, meu pai, uma música de índio no fundo, etc.; igual, quando aparece “um filme de Arnaldo Jabor”, sou eu com cinco anos, em cima de uma janela, em pé; eram filmes amadores que meu pai tinha filmado quando eu era pequenininho (JABOR, 1990, 57’48” – 58’ 44”).

Jabor, junto a Leopoldo Serran (roteirista), multilam as experiências vivenciadas pelo próprio diretor, além de elementos da política e arte nacional, construindo uma alegoria que, apesar de figurar o conflito entre as classes sociais, volta-se, enfaticamente, para a edificação de um conceito de classe média; resta saber: como os criadores organizaram os elementos esparçados?

A partir de críticos como F.A.S. e Glauber Rocha, conseguimos identificar um esquema de organização psicanalítico dos elementos lacerados: 1) “[...] todos os personagens do filme estão psicologicamente de-

lineados, cada qual com seus cacotes, recalques, suas patologias” (F.A.S., 1979); 2) “[...] *Tudo Bem* é a Vitória da Psicanálise como instrumento liberatório de uma Ideo-Formologia deteriorada pelas cadeias sistemáticas” (ROCHA, 1981, p. 425).

Portanto, para entendermos a estética, a classe média, de *Tudo Bem*, é necessário fazermos uma interpretação hermenêutica (HANSEN, 1986, p. 43) do longa. Logo, é imprescindível deixar de decifrar o esquema psicanalítico das disposições alegóricas da obra; este trabalho tratará disso: como objetivo central, em um movimento inicial, apresentará uma ferramenta hermenêutica adequada, para realização da interpretação do filme, aplicando-a, de forma amostral e trazendo apontamentos de resultados preliminares.

Tudo Bem e a Vegetoterapia carátero-analítica

Apesar de não haver nenhuma menção direta à Sigmund Freud em nenhuma crítica de *Tudo Bem*, se considerarmos obras anteriores de Jabor e Serran, como *Toda Nudez Será Castigada* (Arnaldo Jabor, 1973), *O Casamento* (Arnaldo Jabor, 1976), *Revólver de Brinquedo* (Leopoldo Serran, 1977), *Shirley* (Leopoldo Serran, 1977), temos algumas pistas, como: uma relação, esquemática, da segunda tópica e da ideia psicanalítica da repetição, recordação e reelaboração, em suas passagens (KRACAUER, 1988, p. 354-355).

Diante disso, em 2019, busquei aproximar-me das teorias freudianas: o movimento não foi bem sucedido. Ao ter contato com comentaristas e artigos metapsicológicos de Freud, foi percebido que sua clínica gira em torno do discurso, racionalizado, de forma livre, pelo paciente e transcrito pelo psicanalista:

Com ajuda de “suas históricas”, Freud desenvolveu a talking cure, a cura ou tratamento pela palavra. A partir do método de investigação de livre associação de palavras, formulou uma série de teorias sobre o funcionamento do psiquismo, conheci-

da como psicanálise. (WAGNER, 2005, p. 42) [...] Apesar da importância do corpo para as teorias de Freud, a dimensão somática foi esquecida na prática clínica psicanalítica. Lembremos que ele pedia a seus pacientes que deitassem e não olhassem para ele. Não queria ver nem ser visto, para poder ouvir melhor. Mesmo como fonte pulsional, o corpo deveria permanecer calado. Só o discurso verbal interessava (Ibid, p. 47).

Por mais que *Tudo Bem* pudesse ter sua referência psicanalítica baseada em Freud, não caberia construir uma ferramenta hermenêutica fundamentada nesse autor. Era necessário buscar fundamentos clínicos que: 1) considerassem um alto grau de resistência, já que, o filme não é constituído de associações livres, nem mesmo é uma pessoa/paciente; 2) ajudasse-nos a examinar a linguagem audiovisual, cinematográfica; 3) e, por fim, não abandonasse as tópicas freudianas em torno do aparelho psíquico. Encontramos, após extenso levantamento: Wilhelm Reich.

O médico e psicanalista ucraniano Wilhelm Reich, antes de ser conhecido pela Orgonoterapia e os estudos em torno da energia Orgone, era membro, em 1920, da Sociedade Psicanalítica de Viena; em 1933, após divergências teóricas, clínicas e políticas, principalmente com Freud, Reich é expulso. Talvez, o início de toda essa tensão se dê ao longo dos Seminários de Viena (1924), onde se tinha como objetivo central reavaliar a técnica da clínica psicanalítica, buscando resolver a problemática da transferência negativa latente (REICH, 1998, p. 36):

Eis um caso característico, encaminhado por um colega. Um paciente com perversões múltiplas tinha estado com ele, em tratamento analítico, durante oito meses, nos quais falara incessantemente e trouxera material das camadas mais profundas de seu inconsciente. Esse material fora continuamente interpretado. E quanto mais o era mais copiosa-

mente fluía a torrente de suas associações. Por fim, devido a circunstâncias externas, a análise teve de ser interrompida e o paciente procurou-me. Nessa altura eu já conhecia bem os perigos das resistências disfarçadas. Reparei que ele produzia material inconsciente sem cessar e que sabia, por exemplo, dar uma descrição exata dos mecanismos mais intrincados do complexo de Édipo simples e duplo. Perguntei a ele se acreditava realmente em tudo o que dizia e tinha ouvido. “Você está brincando!” exclamou ele. “Na verdade, preciso conter-me para não rir de tudo isso.” Quando lhe perguntei por que não dissera isso ao primeiro analista, respondeu que não tinha considerado necessário. Já não havia nada a fazer, apesar de uma análise energética de sua leviandade. Ele já sabia demais. As interpretações de meu colega haviam malogrado, e as minhas próprias ricocheteavam todas naquela zomba. Desisti ao fim de quatro meses, mas é possível que uma interpretação mais demorada e mais consistente da defesa narcísica do paciente tivesse dado algum resultado (Ibid, p. 37-38).

A defesa narcísica, nesses casos, assume uma forma altamente elaborada, suficiente para enganar o analista. Para Reich, uma maneira de lidar com a situação das resistências é romper com um método clínico de análise que: apresentam interpretações prematuras, que negam a forma de apresentação dos conteúdos e fazem uma interpretação assistemática. Reich propunha uma clínica que fosse ativa, a princípio, e que ainda se utilizasse das livres associações de ideias, posteriormente.

É neste berço que surge a análise do caráter: a analista deveria encontrar as resistências, através de repetições de elementos formais no discurso através da narrativa, voz e corpo, propondo, então, uma tese de caminho de regressão; uma mergulho conduzido pelo analista, tirando da latência a transferência negativa (Ibid, p. 119-120). O Caráter, então, nada mais é que os dispositivos de defesa psíquica; as defesas são enrijeci-

das ao ponto de impedir a pulsação saudável da energia libidinal [no ritmo orgástica] (Idem, 1975, p. 85), gerando angústia, estase sexual e, conseqüentemente, neuroses (Idem, 1989, p. 120).

A Vegetoterapia surge quando Reich aprofunda-se em pacientes com caráter masoquista: o masoquismo, para o analista, não era o sentimento do prazer da dor infligida ao corpo; o sofrimento era apenas uma amarga consequência que o sujeito deveria passar para tentar desintegrar a couraça do caráter, “aliviando”, reestabelecendo o fluxo da energia libidinal (Idem, 1975, p. 132), tendo satisfação. Diante desse quadro, Reich entende a indissociabilidade entre corpo e psique, adicionado a análise do inconsciente através de expressões somáticas simpáticas e parassimpáticas (Ibid, p. 146).

Ao realizar a adaptação das ferramentas da Vegetoterapia Carátero-Analítica para uso hermenêutico de análise cinematográfica, tendo como objeto de estudo *Tudo Bem*, podemos evidenciar as seguintes etapas: 1) escolha de um personagem para fazer a análise; 2) descrição densa da trajetória do personagem; 3) Quais são as repetições na trajetória? 4) Existem elementos que remetem à infância?; 5) Existem figurações da energia libidinal?; 6) Como é a forma de psicossomática de expressão?

Juarez Ramos Barata é o protagonista de *Tudo Bem*, elemento chave para entender a classe média no longa, um senhor aposentado, trabalhava no Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), é coagido, por sua esposa, Elvira, e pelos tempos à realizar uma reforma em seu apartamento, em meio a uma crise existencial. O filme inicia com Juarez vendo uma televisão, a programação acabou, não há nada a ser feito; ele lamenta silenciosamente. Vemos, após os créditos, nosso protagonista escrevendo uma carta contra a so-

negação da carne; em *voz over*, conversa com seus fantasmas, figurações do id (Penteado), ego (Giacometti) e Superego (Alarico); seu delírio de grandes intervenções nacionais é interrompido pelo Síndico (Wellington Botelho), oferecendo à nós, espectadores, a realidade de Juarez: o máximo que ele age é em torno dos cachorros que vivem em seu condomínio.

Vai para cama. Acorda: semblante mórbido, cansado de ouvir sua esposa falar de sua amante inexistente; ele está impotente. Observa o povo, que aparece na janela; operários: infantis. Novamente, no gabinete, Juarez ouve um Canto Xavante e Elvira tenta seduzi-lo, conversam sobre dinheiro, sobre enfermidades [corpos que não pulsão mais]; ele a nega. Ela tenta novamente, os fantasmas reaparecem: Juarez transpassa as palavras de seu superego; magoa Elvira. Sozinho, em seu gabinete, escreve a segunda carta: está com medo; vai ver tevê, vê o programa de Amaral Netto Repórter, e se assusta com a pororoca: decide fazer a reforma.

Ao voltar da rua dá de cara com Elvira, deitada em sua cama: ela levanta aos poucos, conta da amante que ela projeta e que Juarez acaba idealizando, a “Marylin Monroe”: fazem sexo. Após o sexo maculado, Juarez aparece, pela primeira, vez bêbado e se diverte com seus fantasmas, lembra de sua infância; pensando em fugir com um amor juvenil, estimulado por Penteado e castrado por Alarico.

O tempo passa, Juarez encontra os colegas de seu filho, sabe de Bill Thompson, o noivo de sua filha; tenta acabar com a reforma, sem sucesso. Até que a família do Piauí, um dos “operários”, aparece no apartamento, para “ficar uns tempos”, a pedido dos Barata, até conseguirem um lugar para morar: dura um dia e a família é expulsa com base na “legislação” do prédio. Juarez tenta fazer sexo com Elvira, novamente, angustiado, não consegue; torna a ficar embriagado, junto

com seus fantasmas, lembrando de sua infância, porém, dessa vez, está mais agressivo e próximo à Penteado: Alarico e Giacometti assassinam o Poeta. Juarez, após a morte, torna-se, realmente, mais agressivo com todos, até se reconciliar com o “Americano”, no final do filme.

Podemos indicar, então, nessa descrição densa da trajetória de Juarez que existem elementos importantes de repetição: as cartas, o sexo e a embriaguez. Tomemos como trecho exemplar, para análise vegetativa, momentos antes de Juarez escrever a segunda carta, quando ele nega Elvira ao expressar as palavras de Alarico (superego) (TUDO, 1978: 21'56" – 22' 00'):

Figura 01 – “Amor é um fogo que arde sem se ver...”
[esquerda para direita: Alarico, Giacometti, Penteado, Juarez e Elvira]



Fonte: Programadora Brasil, 2007

Figura 02 – “É assim que você me paga?”
[esquerda para direita: idem]



Fonte: Programadora Brasil, 2007

Vemos, na figura 1, que Juarez, ouvindo as palavras, que recitava Luís de Camões, de *Penteado* (Id), está com as sobrancelhas arqueadas, testa enrugada [esboça até um leve sorriso], quase que afinado à expressão de Giacometti (Ego). Após a fala de Alarico (Superego), na imagem da direita, no momento em que Juarez a repete, o semblante do protagonista muda, ele fica sem expressões na testa, seu olhar fica rígido, análogo à Alarico, e um sentimento de raiva gesta-se [podemos perceber através da expressão de Giacometti]: é como se algo impedisse Juarez de expressar-se como gostaria.

Ao utilizarmos as análises simpáticas e parasimpáticas, especificamente relacionado aos anéis oculares, temos o seguinte diagnóstico: “Testa e pálpebras rígidas, olhos sem expressão e globos oculares protuberantes, expressão semelhante a uma máscara e

imobilidade dos dois lados do nariz são as características essenciais desse anel da couraça” (REICH, 1989, p. 342). Podemos concluir que, antes de escrever a segunda carta, Juárez estava angustiado; demonstrou, através de seu corpo, especificamente através de sua testa e olhos, uma couraça que o impede de ter um reflexo orgástico saudável (Ibid, p. 340): ele tem um comportamento de caráter neurótico.

Considerações finais

Ao longo deste texto tentamos demonstrar a necessidade de uma ferramenta hermenêutica que desse conta da destrinchar o esquema psicanalítico da disposição, alegórica, dos fragmentos da vivência de Jabor em Tudo Bem, identificado a partir do filme e dos documentos de crítica.

Apesar do longa aparentar ter sua referência em Sigmund Freud, observou-se que, para fins de fundamentos da técnica de clínica, a ferramenta freudiana não seria suficiente para interpretarmos um objeto audiovisual.

Foi na adaptação do procedimento clínico de Wilhelm Reich, pautado em um analista ativo frente à um paciente de caráter encouraçado, altamente resistente, colocando em cheque a possibilidade do uso de associações livre de ideias, a princípio, que conseguimos estabelecer seis etapas de interpretação pautadas na Vegetoterapia Carátero-Analítica.

Apesar da rápida demonstração, em uma curta tomada, avalia-se que a ferramenta conseguiu nos auxiliar em uma sistematização didática de ideias diante do problema do esquema psicanalítico. Cabe, agora, interpretar os resultados que essa ferramenta nos apresenta [uma classe média de caráter neurótico que, durante a decomposição do “Milagre” Econômico

e Ditadura Civil-Militar, reconcilia-se com a elite para elaborar, participar, de uma futura nova experiência democrática brasileira], colocando-os em debate com o restante da estrutura fílmica, avaliando se esse sintoma é isolado ou repetitivo.

Referências Bibliográficas

HANSEN, João Adolfo. Alegoria: construção e interpretação da metáfora. 1.ed. São Paulo: Atual, 1986.

KRACAUER, Siegfried. De Caligari a Hitler: uma história psicológica do cinema alemão. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor Ltda., 1988.

REICH, Wilhelm. A Função do Orgasmo: problemas econômico-sexuais da energia biológica. 9. ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1975.

_____. Análise do Caráter. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

ROUANET, Sérgio Paulo. Apresentação. In: BENJAMIN, Walter. A origem do drama barroco alemão. São Paulo: Editora Brasiliense, 1984, p. 11 – 47.

WAGNER, Cláudio Mello. Psicoterapia reichiana e psicanálise: elementos para uma psicossomática funcional. In: ALBERTINI, Paulo (org.). Reich em diálogo com Freud: estudos sobre psicoterapia, educação e cultura. São Paulo: Casa do Psicólogo, 2005, p. 41 – 57.

Fontes

F.A.S.. Tudo Bem. A Voz do Paraná. Paraná, 24 mar. 1979.

JABOR, Arnaldo. Entrevista de Arnaldo Jabor. [Entrevista concedida a] Roberto Gervitz e Sônia Maria de Freitas. Museu de Imagem e do Som, São Paulo, 182 min., maio, 1990.

ROCHA, Glauber. Tudo Bem 78. In: _____. Revolução do Cinema Novo. Rio de Janeiro: Embrafilme, 1981, p. 423-428.

TUDO Bem. Direção de Arnaldo Jabor. Rio de Janeiro: Embrafilme; Sagitário Produções Cinematográficas Ltda.; Embrafilme – Empresa Brasileira de Filmes S.A., 1978 (111 min.). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=aAtFNryeKII>. Acesso em: 25/02/2019.

CONSTRUÇÃO NARRATIVA E O MÉTODO CINEMATográfico EM DAYS GONE (2019)

Vitor Bernardi Bündchen¹

Considerações iniciais

Para além da discussão específica a respeito da estruturação da trama em um jogo eletrônico é imprescindível destacar a abordagem conceitual da pesquisa concebida a partir da ideia de intersecção entre Videogame, Cinema e História. O tratamento metodológico projetado retrata a incipiente discussão que tem por objetivo analisar a construção de arcos narrativos complexos em jogos ambientados em mundo aberto, suas particularidades, referências, apelo estético, comercial e sobretudo enquanto produto cultural direcionado a um público específico e crescente do tecido social.

Tendo em vista as distintas elaborações em um universo eletrônico que evolui e se reinventa seguidamente, o artigo que aqui se apresenta adota como fundamento a análise da linguagem cinematográfica introduzida em uma produção de grande escala estabelecida desde a concepção pré-roteirizada até a publicação do produto final. A obra finalizada, seja ela direcionada ao cinema, televisão ou videogame é resultado da convergência entre intenções e possibilidades. Esta equação deve incluir a escolha de gêneros e as condições de produção oferecidas pelo organismo financiador do projeto. Deste modo, é indissociável aludir que a imagem é portanto a matéria-prima fílmica, mas também simultaneamente, uma realidade particularmente complexa (MARTIN, 2005:27).

¹ Universidade Federal de Pelotas. Mestre em História. Email: vitorbundchen@gmail.com

Neste sentido, a evolução dos jogos projetados em outras épocas com bases simplificadas em razão das limitações técnicas de hardware para obras audiovisuais essencialmente narrativas, configurou uma revolução estética profunda na utilização da imagem em movimento projetada também como elemento de confecção e auxílio narrativo. Cabe destacar que as experiências narrativas em mundo aberto compõem um arcabouço extenso de gêneros e possibilidades. É possível constatar a multiplicidade de organizações que demonstram padrões na publicação de jogos de mundo aberto orientados com bases habituais. A estruturação de histórias roteirizadas jogáveis representam apenas um fragmento dentre tantos gêneros existentes nos catálogos das empresas produtoras.

Em *Days Gone* (SIE Bend Studio, 2019), o método cinematográfico se apresenta em um total de seis horas de projeções em planos abertos, fechados, gerais, de conjunto, médios, primeiro plano, primeiríssimo plano e plano detalhe. Por óbvio, ressalta-se que a construção narrativa através do uso de cinemáticas *cutscene* configura um elemento essencial no encadeamento de ações que aferem a recorrência da linguagem cinematográfica incorporada aos mecanismos técnicos da produção audiovisual.

Origens, conceitos e definições

A obra que deu início a ideia deste trabalho é uma produção dirigida por Jeff Ross e John Garvin e financiada inteiramente pela Sony Interactive Entertainment Worldwide Studios. A afirmação, dura e concreta, reside no entendimento de que toda criação artística fomentada por organizações privadas orientadas ao lucro satisfaz interesses dos mais distintos. O mesmo ocorre nas obras financiadas como política de

Estado embora seus objetivos primários sejam por vezes direcionados a exaltação de regimes e da manutenção do *establishment*.

Enquanto a produção fílmica de ficção direcionada ao cinema se estabelece tendo em perspectiva a construção de estruturas narrativas orientadas sob estreita supervisão e controle do diretor, no jogo eletrônico, sobretudo o de grande orçamento, este entendimento se difere tendo em vista o próprio arranjo particular da obra jogável. Cada setor específico constrói mecanismos orientados por uma liderança que define, em maior ou menor grau, o uso de determinada *feature* na composição do jogo. Desta forma, é seguro afirmar que a direção compartilhada do jogo eletrônico expõe uma característica única do videogame: a descentralização da direção e em simultâneo sua centralização nas empresas produtoras e *publishers*.

Isto posto, se faz necessário estabelecer a relação entre o produto final obtido em uma narrativa gráfica e os objetivos comerciais da cadeia produtiva nos estúdios autorais da empresa desenvolvedora. A compreensão desta situação apresenta a possibilidade de discutirmos a fricção entre Videogame e História sob a mesma interferência teórica projetada por Marc Ferro em sua obra inaugural nos estudos inter-relacionais de Cinema e História. Na medida em que os encadeamentos surgem intercalados, podemos ponderar as particularidades intrínsecas a produção audiovisual jogável. Enquanto no cinema, lapsos, memórias e zonas intangíveis são objeto de análise e muitas vezes esta fricção se dá originalmente através da influência do Estado (FERRO, 1993:15-21) nos jogos eletrônicos a ressignificação das temáticas pós-apocalípticas atendem fundamentalmente intenções estéticas, de fluidez técnica e de acentuado apelo mercadológico ao seu público-alvo.

Para definirmos a narrativa e como ela se entrelaça nas mecânicas de jogo, agregaremos a exposição proposta por Marco de Almeida Fornaciari:

A narrativa embutida é aquela que existe previamente à interação do jogador com o jogo, e geralmente tem o papel de definir as motivações e objetivos que levam os personagens a agirem dentro do mundo de jogo. Funciona de forma similar às narrativas do que os autores chamam de “mídias lineares”, como o cinema. Já a narrativa emergente é aquela que, como diz o nome, emerge da ação de jogo, através da qual o jogador influencia os acontecimentos no mundo de jogo dentro dos limites do que é feito possível pela estrutura de jogo. (ALMEIDA, 2016:47)

O arco narrativo que compõe o universo de *Days Gone* é amplo e diverso. O protagonista, Deacon St. John, é apresentado como membro ativo de um moto-clube fictício. Seu *background* de soldado norte-americano nas guerras no oriente-médio o expõe como sujeito de pouca instrução formal, porém dotado de qualidades éticas e morais. Sua companheira Sarah Whitaker é apresentada como ponto de equilíbrio em uma relação afetuosa que coloca em perspectiva um vínculo condutor de toda a aventura. A fundamentação do roteiro apresentado revela que os produtores da obra optaram por expor circunstâncias usuais e correlatas ao futuro de militares norte-americanos para delinear a elaboração do enredo. A atribuição deste procedimento legítima o envolvimento dos personagens e estabelece a inquietação apreciada pelo jogador durante a condução narrativa da aventura.

Quando ocorrem as primeiras transformações aterrorizantes em humanos infectados que se movem em alta velocidade para atacar outros humanos, o mundo pós-apocalíptico passa a ser apresentado através da utilização de elipses temporais. O recurso habitualmente empregado no cinema tradicional se torna

um vetor estável e recorrente em toda projeção de cinematográficas apresentadas. Isto é, a inserção gradual dos diálogos possibilita a construção do argumento central narrativo e sua exposição constante ao jogador.

A partir da ampla liberdade de exploração oferecida tão logo o jogo se inicia, é possível ratificar que a estrutura da trama se delimita na fronteira indissociável entre o emocional e o racional. A busca afetiva e humanizada da esposa e a procura incessante por descobertas científicas e sobretudo pela reestruturação do país devastado por um vírus desconhecido.

O moto-clube, outrora composto por diversos *chapters*, possui agora somente dois membros ativos: o próprio Deacon St. John e seu inseparável amigo Boozer. O vínculo fraternal entre ambos é ressaltado em uma extensa cena pré-gravada ativada logo nas primeiras horas de jogo. Sua função técnica é justificar ao jogador a importância dos objetivos futuros, sobretudo após os recortes audiovisuais revelarem um grave acidente que acometeu seus entes mais próximos e exige ações diretas na condução dos acontecimentos.

Figura 01 - Frame exemplificando cena pré-gravada. Deacon St. John ao centro e Boozer ao lado esquerdo.



Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=_b8WqGKLjw8
Acesso em: 03 de setembro de 2020.

Enquanto uma obra cinematográfica se sustenta em três temporalidades articuladas – narrativa, produção e o espectador, a aventura jogável em terceira pessoa, fonte primária de análise neste trabalho, adiciona na composição as escolhas individuais executadas no controlador. Em oposição ao audiovisual como mídia passiva, as definições de livre-arbítrio por parte do jogador estabelecem o jogo eletrônico como mídia ativa. “Quando se fala em imagens, é impossível pensar a estética independentemente da intervenção da técnica” (MACHADO, 2011:203). A elaboração de Arlindo Machado, em que pese sua explanação a respeito das imagens técnicas, é primacial para definirmos que as decisões assertivas do espectador/jogador, permitem distintas abordagens para o mesmo problema exposto na tela. Em meio a situações adversas e em um número expressivo de missões pré-definidas, o objetivo central do protagonista se torna encontrar Sarah Whitaker em meio ao caos no estado norte-americano do Óregon, agora subdividido em acampamentos rígidos sob novas leis. O outro mote central ajustado para conferir características cinematográficas a ação apresentada na tela refere-se a busca pela elucidação do mistério acerca da infecção, seu tratamento, diagnóstico e essencialmente, formas de controle. Enquanto Deacon St. John descobre evidências e busca sanar as necessidades básicas dos acampamentos, em simultâneo é possível desenvolver ações instrumentalizadas na ideia de encontrar a cura.

Objetivos principais, secundários e não essenciais

As aventuras jogáveis em mundo aberto podem ser caracterizadas como narrativas de livre ação. A liberdade observada permite em determinados momentos e cenários, estabelecer prioridades de execução ou

realização de atividades secundárias não-obrigatórias para a continuidade da narrativa. Estas atividades se amparam em *puzzles* que exigem raciocínio lógico para resolução, opções de caçada de animais selvagens encontrados na fauna local e que rendem recompensa monetária *in-game*, pontos de controle, busca por colecionáveis, acampamentos de saqueadores para libertar e atividades aleatórias que surgem de forma ocasional como por exemplo o resgate de transeuntes ameaçados em múltiplas situações. Já a melhoria de atributos do personagem principal é um aspecto que confere propriedades consagradas em jogos do gênero *RPG* e são vislumbradas a partir da conclusão de objetivos secundários.

Diante disso, é coerente assegurar que a jornada completa constitui um total de 60 horas líquidas de *gameplay*. A duração média pode oscilar considerando o nível de dificuldade escolhido. Ademais, o jogo dispõe de modalidades oferecidas após o lançamento regular em caráter de benefício ao comprador. Estas modalidades compreendem atividades não correlatas a história original e preenchem uma lacuna ordinária nos jogos de ação em terceira pessoa sem o modo *multiplayer* embutido. A adição de novos modos atribui longevidade a obra uma vez que mesmo após sua conclusão é possível prosseguir desenvolvendo novas atividades.

“As técnicas determinam a sociedade ou a cultura? Se aceitarmos a ficção de uma relação, ela é muito mais complexa do que uma relação de determinação” (LÉVY, 1999:25). Ainda que tenhamos em consenso que a jogabilidade em *Single Player* represente a essência técnica de uma narrativa pré-determinada com constantes interferências por parte do jogador, as ocorrências excepcionais que norteiam a evolução da campanha principal são significativas.

Tal qual o apreciado em outras produções do *mainstream*, *Days Gone* estabelece como máxima em suas interações a consolidação da confiança de Deacon St. John nos acampamentos encontrados como medida de qualificação para progressão da narrativa. Se o jogador assim quiser, pode simplesmente vagar pelo imenso cenário aberto com sua moto e realizar atividades secundárias não essenciais. Eliminar hordas gigantescas de frenéticos – nomenclatura dada aos *freakers*, na localização brasileira do jogo, é uma das tarefas mais divertidas e desafiadoras embora não seja absolutamente essencial.

Em contrapartida, quando da sucessão dos acontecimentos visualizados nas cinemáticas, o uso de *flashbacks* assume considerável relevância na narrativa embutida, ao passo que no transcorrer dos acontecimentos visualizados o jogador é apresentado a reviravoltas que reformulam objetivos iniciais em novas interações derivadas de ramificações roteirizadas. Embora estas bifurcações na trama aparentem ser acidentais, pode-se garantir o oposto. Mesmo que a ordem de execução das missões seja elencada em grau de importância definido exclusivamente pelo jogador, em deliberadas situações a evolução narrativa decorre unicamente como consequência no avanço de momentos pré-determinados pelo jogo.

Desta maneira, ainda que o jogador opte durante a progressão na campanha por um percurso narrativo específico adotando ordens aleatórias, o desfecho será rigorosamente o mesmo. Em caso de continuidade por parte do jogador após o encerramento regular da história, um recorte pós-créditos é inserido nas cenas pré-gravadas. Para ativá-lo, basta realizar algumas missões adicionais surgidas após a conclusão. A singularidade do videogame permite manobras que não são possíveis no cinema. Múltiplos finais em uma mesma

aventura são elementos próprios das narrativas embutidas em jogos eletrônicos mesmo que na produção analisada os caminhos se findem em uma semelhante conclusão. O que se observa atentamente no epílogo da obra é uma adição que objetiva projetar continuções ambientadas no mesmo universo pós-apocalíptico.

Considerações finais

A descrição de *Days Gone* o categoriza como um jogo eletrônico de mundo aberto pós-apocalíptico em terceira pessoa. Para além das definições comerciais o jogo se encontra na intersecção entre Representação, Cinema e História. Seu arranjo técnico o expõe como obra de mídia ativa. Seu método cinematográfico de condução narrativa o aproxima do cinema. O encadeamento de narrativas, a ação direta do jogador em um mundo moldado nos pequenos detalhes o correlacionam ao estudo das representações.

Ainda que o uso de recursos imagéticos estabeleça relações dicotômicas na composição e escrita da História pois derivam e se complementam na intersecção entre narrativa histórica e ficcional, é prudente afirmar que as referidas narrativas histórica e ficcional são heterogêneas e se opõem, pois a primeira produz “variações interpretativas” e a segunda cria “variações imaginativas” (REIS, 2010:71). A História e a ficção por vezes se encontram através das representações. “A representação é um preparado mais forte que a verdade. A representação contém a verdade – não está contra, mas além da verdade. A representação contém a verdade mas também pode fazer algo com ela” (ANKERSMIT, 2012:223). A representação, em suma, é o elo entre o que é e o que deveria ser. Na composição estética de um jogo eletrônico, ela se apresenta através da criação e do encadeamento de cenas em formato *cutscene* como es-

trutura imprescindível na organização e construção narrativa.

Referências Bibliográficas

ANKERSMIT, Franklin Rudolf. A escrita da História: a natureza da representação histórica. Londrina: Eduel, 2012.

FERRO, Marc. Cinema e História. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1993.

FORNACIARI, Marco de Almeida. A guerra em jogo: a Segunda Guerra Mundial em Call of Duty, 2003-2008. Niterói: UFF, 2016. (Dissertação de Mestrado em História).

LEVY, Pierre. Cibercultura. São Paulo: Editora 34, 1999.

MACHADO, Arlindo. Pré-cinemas & Pós-cinemas. Campinas: Papi-rus, 2011.

MARTIN, Marcel. A Linguagem Cinematográfica. Lisboa: Dinalivro, 2005.

REIS, José Carlos. O desafio historiográfico. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2010.

Obra Audiovisual:

Days Gone, SIE Bend Studio. Sony Interactive Worldwide Studios. Bend: 2019 1 jogo eletrônico.

Anexos

Ficha técnica: Days Gone



Título: Days Gone

Diretores: Jeff Ross, John Garvin

Roteiro: John Garvin, Anne Toole

Diretor de Cinemáticas: Pablo Chavez

Trilha Sonora: Nathan Whitehead

Engine: Unreal Engine 4

Mídia: Blu Ray e Download Digital

Plataforma: Playstation 4

Quantidade de jogadores: 1

Classificação Indicativa: +18

Estúdio: SIE Bend Studio

Publicadora: Sony Interactive Worldwide Studios

Data de Lançamento: 26/04/19

SOBRE OS AUTORES

Biatriz Barbosa Gomes

Discente do Instituto Federal do Pará-Campus Conceição do Araguaia. E-mail: biatrizbarbosagomes@gmail.com

Brena Sirelle Lira de Paula

Graduada em História (Licenciatura Plena) pelo CESA. E-mail: brenasirelle@gmail.com

Carolina de Azevedo Müller

Mestranda em História pela Universidade Federal de São Paulo (Unifesp) e bolsista da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (Fapesp). E-mail: carolina.azeller@hotmail.com

Vinícius Alexandre Rocha Piassi

Doutorando em História pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte. E-mail: viniciuspiaassi@yahoo.com.br

Carolinne Mendes da Silva

Doutora e mestre em História Social pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH-USP). Esse artigo é resultado de parte da pesquisa de mestrado da autora, realizada com financiamento da FAPESP (Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo).

Vinícius José Franqueto

Especialista em História Contemporânea e Relações Internacionais (2017) e Graduado em História pela Pontifícia Universidade Católica do Paraná (2015). Membro do Grupo de Estudos e Pesquisas em Patrimônio Cultural (GEPPC). Contato: vinicius.franqueto10@gmail.com.

Douglas Gasparin Arruda

Doutorando em História pela UFPR. E-mail de contato: douglasgasparin@gmail.com

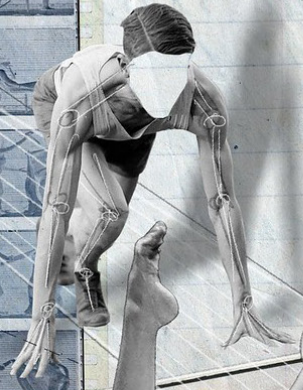
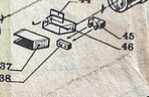
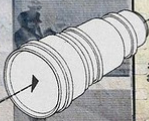
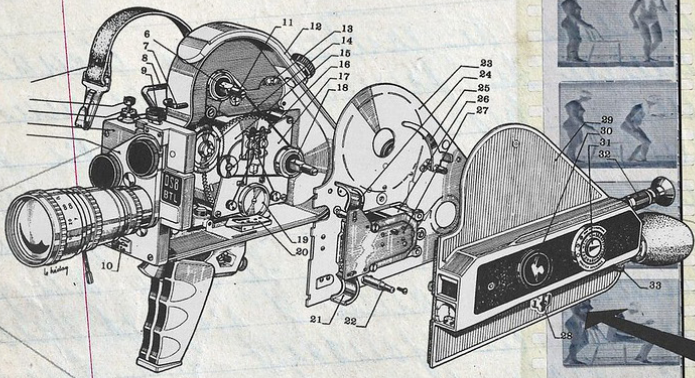
Gabriel Marques Fernandes

Mestrando em História Social pelo Programa de Pós-Graduação em História do Instituto de História da Universidade Federal de Uberlândia (PPGHI/INHIS/UFU), compondo a linha “Linguagens, Estética e Hermenêutica”. Membro do Núcleo de Estudos em História Social da Arte e da Cultura (NEHAC) e bolsista da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES).

E-mail: gabrielmf027@gmail.com

Vitor Bernardi Bündchen

Universidade Federal de Pelotas. Mestre em História.
Email: vitorbundchen@gmail.com



ISBN 978-658984903-2



9 786589 849032