

albuquerque

revista de história

1983-9472
e-issn 26-7280



Cinema e Estudos Culturais:
Perspectivas em Debate

vol. 14, n. 28, jul. - dez. 2022



SUMÁRIO

Expediente	4
Editorial	
Apesar de sitiados, a sétima arte e as pesquisas sobre o cinema no Brasil Resistem! ...	07
Aguinaldo Rodrigues Gomes, Miguel Rodrigues de Sousa Neto	
Dossiê	
Apresentação - Cinema E Estudos Culturais: Perspectivas Em Debate	11
Cadê a porra do baiano? o uso da tragédia para a formação de policiais fascistas em "Tropa de Elite" (2007), de José Padilha	13
Felipe Biguinatti Carias	
O wilderness e a fronteira no século XXI: uma reflexão sobre Babel (Alejandro González Iñárritu, 2006)	30
Gustavo de Freitas Sivi	
A tortura (re)encenada como denúncia: uma análise de "Brazil, a report on torture" e "No es hora de llohar"	46
Jean Carillo de Souza Silva	
Mato Grosso e as cinematografias contemporâneas: territorialização e cultura	65
Caroline de Oliveira Santos Araújo, Marithê Azevedo	
Relações de gênero, casamento e ascensão social em "Os Homens Preferem as Loiras" (1953)	88
Ana Elisa Muçouçah	
"Gays Should Not Exist": morte e encarceramento da população LGBT no Brasil ..	103
Ronaldo Alves Ribeiro dos Santos, Bruno do Prado Alexandre	
Um lampião nas esquinas escuras: história, sexualidade e cinema no Brasil contemporâneo	118
Victor Hugo da Silva Gomes Mariusso	
Nostalgia via streaming - um estudo sobre os usos da nostalgia em produções originais da Netflix	141
Fabricio Silva Parmindo	
Um olhar sobre a diferença a personagem, o antecampo e a cinefilia em Santiago (2007), de João Moreira Salles	157
Vinícius Piassi	

Caderno Especial

Gal Costa acende o crepúsculo do Brasil: uma voz que não se apaga nunca 180
Robson Pereira da Silva

Resenhas

Escrita e movimento, a evidência do corpo em histórias da dança: antologia vol. 2 166
Samuel Mazza



EXPEDIENTE

vol. 14, n. 28, jul. — dez. de 2022

Editores-Chefes

Aguinaldo Rodrigues Gomes, Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS), Câmpus de Aquidauana, Brasil

Miguel Rodrigues de Sousa Netto, Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS), Câmpus de Aquidauana, Brasil

Editores de Seção

Robson Pereira da Silva, Universidade Presbiteriana Mackenzie (UPM), Brasil

Antonio Ricardo Calori de Lion, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (UNESP/Assis), Brasil

Revisão de Língua Inglesa

Maíra Dutra de Oliveira, Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS), Brasil

Coordenador do Programa de Pós-graduação em Estudos Culturais

Miguel Rodrigues de Sousa Netto, Universidade Federal do Mato Grosso do Sul (UFMS), Câmpus de Aquidauana, Brasil

Conselho Consultivo

Alexandre Busko Valim - Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), Brasil

Alexandre de Sá Avelar - Universidade Federal de Uberlândia (UFU), Brasil

Ana Paula Squinelo - Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS), Brasil

Camila Soares López - Universidade Federal de Uberlândia (UFU), Brasil

Durval Muniz de Albuquerque Junior - Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN), Brasil

Eduardo José Reinato – Pontifícia Universidade de Goiás (PUC Goiás), Brasil

Edvaldo Correa Sotana - Universidade Federal de Mato Grosso (UFMT), Brasil

Fábio Henrique Lopes - Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro (UFRRJ), Brasil

Flávio Vilas Boas Trovão - Universidade Federal de Mato Grosso (UFMT), Brasil

Helen Paola Vieira Bueno - Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS), Brasil

Iara Quelho de Castro - Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS), Brasil

Jiani Fernando Langaro - Universidade Federal de Goiás (UFG), Brasil

João José Caluzi - Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" (UNESP), Brasil

João Pedro Rosa Ferreira - Universidade Nova de Lisboa (NOVA), Portugal

José Marin - Université de Genève, Suíça Leonardo Lemos de Souza – Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" (UNESP), Brasil

Lúcia Helena Oliveira Silva- Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" (UNESP), Brasil

Lúcia Regina Vieira Romano - Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" (UNESP), Brasil

Luisa Consuelo Soler Lizarazo – Universidad Autónoma de Chile (UA), Chile

Márcio Pizarro Noronha – Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Brasil

Maria Betanha Cardoso Barbosa - Universidade Federal do Oeste do Pará (UFOPA), Brasil

Marcos Antonio de Menezes – Universidade Federal de Jataí (UFJ), Brasil

Murilo Borges Silva - Universidade Federal de Jataí (UFJ), Brasil

Nadia Molek - Universidad de Buenos Aires (UBA), Argentina

Patrícia Zaczuk Bassinello - Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS), Brasil

Raquel Gonçalves Salgado - Universidade Federal de Mato Grosso (UFMT), Brasil

Regiane Corrêa de Oliveira Ramos – Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul (UEMS), Brasil

Renan Honório Quinalha - Universidade Federal de São Paulo (UNIFESP), Brasil

Robson Corrêa de Camargo - Universidade Federal de Goiás (UFG), Brasil

Rosangela Patriota Ramos - Universidade Presbiteriana Mackenzie, Brasil

Sebastián Valverde – Universidad de Buenos Aires (UBA), Argentina

Tadeu Pereira dos Santos - Universidade Federal de Rondônia (UNIR), Brasil

Tanya Saunders - University of Florida (UF), Estados Unidos da América

Thaís Leão Vieira – Universidade Federal de Mato Grosso (UFMT), Brasil

Tiago Duque - Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS), Brasil

Zélia Lopes da Silva - Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (UNESP), Brasil

Capa

Imagem: “Gal - Luz do Sol” - Roger Luiz Pereira da Silva

Capa: Roger Luiz Pereira da Silva

Projeto Gráfico e Diagramação

Roger Luiz Pereira da Silva

Contato

albuquerque: revista de história

Universidade Federal de Mato Grosso do Sul – Câmpus de Aquidauana

Unidade I

Praça Nossa Senhora Imaculada Conceição, 163 - Centro, Aquidauana/Mato Grosso do Sul, Brasil.

CEP 79200-000. Aquidauana - MS, Brasil

Telefone +55 67 3241-0309.

E-mail: revista.albuquerque@ufms.br

APESAR DE SITIADOS, A SÉTIMA ARTE E AS PESQUISAS SOBRE O CINEMA NO BRASIL RESISTEM!

 <https://doi.org/10.46401/ardh.2022.v14.17754>

Ao ler a reportagem da jornalista e socióloga Ana Paula Sousa intitulada “Um terço da população do país ainda rejeita filme brasileiro”, não fiquei estarecido. Me lembrei de uma conversa com um jovem cineasta, numa mesa de bar, tempos atrás. Disse a ele que odiava o cinema brasileiro. Espantado, ele me inquiriu: – O que você conhece do cinema brasileiro? Naquele momento, e mesmo hoje, conhecia e conheço muito pouco do cinema brasileiro, e assumo uma parte da responsabilidade pelos números apresentados por Sousa. Entretanto, para além, certamente há um problema de investimento e de divulgação das produções fílmicas nacionais, o que fragiliza e obriga diretores e diretorias, produtoras e produtores do cinema brasileiro a se desdobrarem e se mostrarem competitivos nos mercados nacional e internacional.

Na pesquisa financiada pelo Itaú Cultural sobre a recepção do cinema brasileiro foram ouvidas duas mil e duzentas pessoas pelo Datafolha. Dos entrevistados, 19% nunca viram um filme brasileiro. Esse número revela que, ao contrário de outros países, o cinema brasileiro ocupa um pequeno espaço na fruição cultural de brasileiros e brasileiras. Felizmente, a pesquisa revela que, mais recentemente, 80% dos brasileiros viram pelos menos um filme brasileiro. Ana Paula Sousa lembra que na década de 1990 não era possível ver filmes brasileiros, já que houve uma política de desmonte das produções cinematográficas no país. O desaparecimento de políticas públicas de fomento e sustentação da produção cinematográfica foi levado a cabo por Fernando Collor de Mello, uma de suas controversas medidas que, por fim, acabou por sufocar este setor responsável por produzir arte e integrar as cadeias econômicas. Sousa ainda destaca que, quando há uma maior audiência dos filmes brasileiros, isso ocorre a partir de uma concentração de obras ligadas à produtora Globo Filmes. Estes, ela os divide em grupos, tais como: filmes ligados a violência: Cidade de Deus (2002), Carandiru 2003, tropa de elite (2007) e Tropa de Elite 2: O inimigo agora é outro (2010); comédias, como: o Auto da Compadecida (2000), Se Eu Fosse Você (2006) e as franquias De pernas pro Ar, Até que a morte nos Separe e Minha Mãe É Uma Peça. A comédia é um gênero popular, na Europa, por exemplo, esse é gênero preferido por 46% dos entrevistados.

Aquilo que os respondentes menos gostam nos filmes brasileiros são as cenas de violência e os palavrões. A má qualidade também é mencionada na pesquisa. A conclusão

da pesquisa, alicerçada nas ideias de Paulo Emílio Salles Gomes, é que o hábito de consumo de filmes estrangeiros moldou o olhar dos brasileiros.

A situação atual da cultura guarda grande semelhança com o contexto do governo de Fernando Collor, no que se refere ao desmonte. Sob o governo Bolsonaro, ele assumiu as feições de uma grande guerra cultural. A cultura foi tomada como a inimiga Número Um do governo. Nas escolas, cada vez maior espaço foi dado ao revisionismo e ao negacionismo, ocultando fatos históricos que denunciam os problemas socio-estruturais do país, oferecendo interpretações esdrúxulas sobre o período de 1964 a 1985, negando ter havido uma ditadura, afirmando ter ocorrido uma “revolução” capitaneada pelos militares. Docentes, principalmente ligados às ciências humanas, passaram a ser perseguidos e taxados de doutrinadores; os livros, em muitos casos, foram substituídos por materiais apostilados orientados por valores religiosos e políticos que visavam apagar o mandonismo, o racismo estrutural e o fosso da desigualdade reinantes no Brasil.

O cinema tem sido um dos veículos culturais mais importante na denúncia das agruras e do subdesenvolvimento do país e da América Latina, desde Glauber Rocha, e foi duramente atacado e cerceado nos últimos quatro anos. A síntese desse desmonte é apresentada pela jornalista e artista plástica Ana Ortega, integrante da Nonada Jornalismo, uma organização que se dedica a impulsionar o jornalismo cultural no Brasil. Os dados trazidos na reportagem dão conta da situação de esgarçamento que vive o cinema nacional e, conseqüentemente, seus roteiristas, diretores, atores, atrizes e todos os sujeitos dessa carpintaria engenhosa que resiste apesar do Estado autoritário que buscou desmontar nossa cultura. Os editais de financiamento caíram da média de 14 entre 2015 e 2016 para 2 sob o governo Bolsonaro, uma queda de 85%. Sob a administração dos secretários desastrosos, um jornalista, dois economistas, um dramaturgo, um ator, uma atriz, um advogado especialista em direito de família, as políticas culturais brasileiras definharam. Diversos deles deixaram o cargo em função de escândalos, dentre os quais podemos citar uma encenação inspirada no nazismo, que repercutiu mal na opinião pública; um chique da secretária e “namoradinho do Brasil” ao ser questionada sobre as políticas culturais do governo, e, finalmente, o secretário ex-Malhação que se envolveu em um escândalo de diárias.

A Agência Nacional do Cinema (Ancine), ora, teve um papel figurativo, ora, aos moldes da Ditadura Militar, cerceou a produção cinematográfica brasileira. Se, no passado, ela possuiu um papel de agência reguladora independente que fomentou produções importantes como Aquarius, Medida Provisória, Bacurau, entre outras, desde 2017, sob a presidência de Michel Temer, o desmonte foi iniciado, desestabilizando as políticas da Ancine em um momento no qual o mercado audiovisual vinha em crescimento, gerando impactos culturais e financeiros. A partir de 2019, as propostas de desmonte, perseguição e ocupação privatista da Ancine ficaram mais claras. Como destaca Ana Ortega, “Já era o anúncio do movimento que definiria os últimos anos da agência: perseguição a produções com temáticas sociais e políticas, priorização do mercado externo, falta de transparência, ausência de editais e até mesmo um caso de orçamento secreto”.

A partir da indicação do Tribunal de Contas da União de que o processo de prestação de contas deveria ser melhorado, a Secretaria Especial de Cultura preferiu se utilizar da sugestão para interromper o repasse público de recursos, a partir de um discurso que supostamente exigia transparência, corroborando com a ideia de corrupção que foi utilizada durante todo o governo que se encerra em 1º de janeiro de 2023 como álibi contra todo um setor de produção cultural. Nenhum aparato foi dado aos artistas e produtores para a celeridade desse processo. Com o setor paralisado, foi necessário que os artistas recorressem a coproduções, plataformas, streaming, editais municipais, estaduais e as leis de incentivo para continuarem sobrevivendo.

As estratégias do desmonte a partir da alegação de ausência de recursos financeiros para cumprir os compromissos assumidos pelo Fundo Setorial do Audiovisual paralisaram uma série ações culturais e precarizaram a vida dos trabalhadores da cultura. Podemos observar, sem dúvida, que o desmonte esteve ligado a um processo geral, que incluí o boicote às leis de incentivo e a formulação de uma Proposta de Emenda Constitucional contra a cultura, capitaneada por parlamentares ligados à Frente Parlamentar do Empreendedorismo, que levaria à extinção da Condecine (Contribuição para o Desenvolvimento da Indústria Cinematográfica), uma cobrança federal feita por meio da Ancine para emissoras de TV abertas ou canais pagos, rádios, operadoras e produtoras de vídeo e de cinema, que é a principal fonte de financiamento do Fundo Setorial de Audiovisual.

Para além, temos os filtros ideológicos que vêm sendo implementados desde 2019. Podemos citar a censura da distribuição nacional do filme *Marighella*, atrasando a chegada da produção aos cinemas brasileiros; o filme *A vida invisível* também sofreu perseguições e teve seus cartazes arrancados da instituição e uma sessão cancelada (de acordo com Ana Ortega, o fato foi denunciado pela Associação de Servidores Públicos da Ancine). O presidente da república que tomou posse em 2019 censurou projetos em parceria com a Empresa Brasileira de Comunicações em parcerias com a TV Cultura, TV Escola, rádios e TVs universitárias, dentre eles estavam aqueles ligados à diversidade de gênero e sexualidade que seriam financiados pelo Fundo Setorial do Audiovisual (FSA).

No espectro das perseguições é preciso citar o emblemático caso da Cinemateca Brasileira, uma das mais importantes instituições de preservação do cinema, de sua história e da memória brasileira, que sofreu vários ataques do governo que agoniza. O desmonte passou pela extinção do contrato de financiamento com Associação de Comunicação Educacional Roquette Pinto, fechamento temporário, atrasos de pagamentos de salários dentre outras ações de puro desmonte. Apesar dos ataques, houve resistência por parte de seus funcionários, de pesquisadores e de entidades do audiovisual.

O cinema brasileiro sofreu vários ataques nesse período, apesar disso, sobreviveu. Também sobreviveram as pesquisas sobre a importância cinema, como aquelas presentes no dossiê organizado por Alcilene Calvacanti e Flávio Villas-Bôas Trovão, "Cinema e Estudos Culturais: perspectivas em debate". Nele, encontramos os textos *RELAÇÕES DE GÊNERO, CASAMENTO E ASCENSÃO SOCIAL EM "OS HOMENS PREFEREM AS LOIRAS"* (1953), de

Ana Elisa Muçouçah; "GAYS SHOULD NOT EXIST": MORTE E ENCARCERAMENTO DA POPULAÇÃO LGBT NO BRASIL, de Ronaldo Alves Ribeiro dos Santos e Bruno do Prado Alexandre; A TORTURA (RE)ENCENADA COMO DENÚNCIA: UMA ANÁLISE DE "BRAZIL, A REPORT ON TORTURE" E "NO ES HORA DE LLORAR", de Jean Carillo de Souza Silva; NOSTALGIA VIA STREAMING – UM ESTUDO SOBRE OS USOS DA NOSTALGIA EM PRODUÇÕES ORIGINAIS DA NETFLIX, de Fabricio Silva Parmindo; UM OLHAR SOBRE A PERSONAGEM, O ANTECAMPO E A CINEFILIA EM SANTIAGO (2007), DE JOÃO MOREIRA SALLES, de Vinícius Piassi; CADÊ A PORRA DO BAIANO? O USO DA TRAGÉDIA PARA A FORMAÇÃO DE POLICIAIS FASCISTAS EM "TROPA DE ELITE" (2007), DE JOSÉ PADILHA, de Felipe Biguinatti Carias; UM LAMPIÃO NAS ESQUINAS ESCURAS: HISTÓRIA, SEXUALIDADE E CINEMA NO BRASIL CONTEMPORÂNEO, de Victor Hugo da Silva Gomes Mariusso; O WILDERNESS E A FRONTEIRA NO SÉCULO XXI: UMA REFLEXÃO SOBRE BABEL (ALEJANDRO GONZÁLEZ IÑÁRRITU, 2006), de Gustavo de Freitas Sivi; MATO GROSSO E AS CINEMATOGRAFIAS CONTEMPORÂNEAS: TERRITORIALIZAÇÃO E CULTURA, de Caroline de Oliveira Santos Araújo e Marithê Azevedo.

Além do dossiê, temos, na sessão resenhas, o texto *ESCRITA E MOVIMENTO, A EVIDÊNCIA DO CORPO EM HISTÓRIA DA DANÇA: ANTOLOGIA VOL. 2*, escrito por Samuel Mazza, e, no Caderno Especial, o texto em homenagem a cantora Gal Costa, falecida e nove de novembro de dois mil e vinte e dois, *GAL COSTA ACENDE O CREPÚSCULO DO BRASIL: UMA VOZ QUE NÃO SE APAGA NUNCA*, de Robson Pereira da Silva.

Ao encerrar este Editorial, cumpre lembrar Nélida Piñon, que nos deixou hoje, nos últimos dias deste difícil ano para a cultura brasileira. Dela nos despedimos com sua própria frase: "Se a memória simula esquecer os mortos, o amor, albergado no coração e sempre à espreita, a qualquer sinal açoita quem sobrevive às lembranças".

os editores.

APRESENTAÇÃO - CINEMA E ESTUDOS CULTURAIS: PERSPECTIVAS EM DEBATE

Prof. Dr. Flávio Vilas-Bôas Trovão

Universidade Federal de Rondonópolis (UFR), Brasil

Prof.ª Dr.ª Alcilene Cavalcante de Oliveira

Universidade Federal de Goiás (UFG), Brasil

 <https://doi.org/10.46401/ardh.2022.v14.17755>

A atualidade do cinema e sua presença em novas formas de produção, distribuição e exibição (como o *streaming*, por exemplo), ampliando o espectro da representação e de temáticas de raça, gênero e sexualidades, entre outras, trazem à tona o debate sobre o consumo de imagens, as culturas visuais e midiáticas, bem como as pedagogias culturais que tais produções podem sugerir.

Foi pensando nessa problemática que propusemos a organização do dossiê “Cinema e Estudos Culturais: perspectivas em debate”. Sabemos como os Estudos Culturais têm contribuído para a ampliação das investigações que tomam as imagens em movimento como fontes e pontos de reflexão. Do mesmo modo, a renovação nas chamadas Ciências Humanas apresentam novos e novas sujeitos e sujeitas, conceitos e temas que problematizam posições até então compreendidas como subalternidade e que passam a ser lidas como resistências e enfrentamentos ao poder.

Os textos ora publicados tomam o Cinema como ponto de reflexão, seja enquanto fonte histórica, representação social, produto da indústria cultural, prática e experiência social, na perspectiva plural de metodologias, conceitos e sujeitos que os Estudos Culturais abarcam e dialogam.

Partindo de um olhar sobre a produção cinematográfica em Mato Grosso, o texto de Caroline de Oliveira Santos Araújo e Marithê Azevedo intitulado “Territorialização e cultura: como Mato Grosso aparece nas cinematografias contemporâneas”, nas palavras das autoras, “busca observar como signos e elementos da cultura de Mato Grosso foram incorporados em narrativas audiovisuais construídas por cineastas locais, produzindo discursos sobre o local/ regional dentro de um contexto de globalização e mundialização da cultura.”

As análises de produções cinematográficas que abordam o período da ditadura civil-militar de 1964 no Brasil ganham destaque em três trabalhos. Jean Carillo de Souza Silva, em seu texto intitulado “A tortura (re)encenada como denúncia: uma análise de Brazil, a

report on torture e *No es hora de llorar*,” a partir da perspectiva da antropologia visual, analisa os filmes documentários anunciados no título. Ambas as produções foram realizadas no Chile em 1971, “mas abordam e, sobretudo, encenam a tortura sofrida por militantes brasileiros durante a ditadura civil-militar”, tema que é problematizado e analisado pelo autor ao longo do trabalho.

Em “*Gays should not exist: morte e encarceramento da população LGBT no Brasil*”, os autores Ronaldo Alves Ribeiro dos Santos e Bruno do Prado Alexandre analisam o documentário brasileiro “*Temporada de Caça*” (1988), de Rita Moreira, problematizando “o processo de encarceramento e extermínio da população LGBT na cidade de São Paulo e Rio de Janeiro”, nos anos finais da ditadura civil-militar, nos anos 1980.

Ainda dentro do período histórico da Ditadura Civil-Militar, em diálogo com as questões LGBTQIA+, o artigo de Victor Hugo da Silva Gomes Mariusso intitulado “*Um Lampião nas esquinas escuras: história, sexualidade e cinema no Brasil contemporâneo*” resgata a história do jornal “*Lampião da Esquina*”, importante periódico que compõe a história do movimento gay brasileiro, que se tornou objeto de um documentário em 2016, analisado pelo autor.

As questões de gênero são analisadas também do ponto de vista das produções hollywoodianas no trabalho “*Relações de gênero, casamento e ascensão social em ‘Os homens preferem as loiras’ (1953)*”, estrelado por Marilyn Monroe, no texto de Ana Elisa Muçouçah, onde analisa “a imagem pública da artista, de sua *persona cinematográfica*”, a partir do filme dirigido por Howard Hanks.

Uma das marcas que a ditadura civil-militar deixou na história brasileira é a violência de parte das polícias, em seus diferentes estratos. Esse tema é objeto de análise de Felipe Biguinatti Carias no artigo intitulado “*Cadê a porra do Baiano? O uso da tragédia para a formação de policiais fascistas em ‘Tropa de elite’ (2007), de José Padilha*”, onde o autor dedica “maior ênfase nas intrigas sociais, como o ressentimento e a vingança estéril”.

Outra importante produção hollywoodiana é analisada no texto de Gustavo de Freitas Sivi, intitulado “*O wilderness e a fronteira no século XXI: uma reflexão sobre Babel (Alejandro González Iñárritu, 2006)*”, destacando “a forma como o filme lida com aspecto contemporâneo de fronteira, wilderness, estranhamento e identidade”, em suas palavras.

Finalmente, analisando obras produzidas para o streaming, o texto de Fabrício Silva Parmindo analisa como a plataforma Netflix aborda o conceito da nostalgia em algumas de suas produções a partir de 2013.

Esperamos que a diversidade de temas, produções e cinematografias que compõem o presente dossiê amplifiquem os estudos de Cinema e Estudos Culturais, bem como, contribuam para um olhar mais crítico e analítico de obras audiovisuais.

Boa leitura!



CADÊ A PORRA DO BAIANO? O USO DA TRAGÉDIA PARA A FORMAÇÃO DE POLICIAIS FASCISTAS EM “TROPA DE ELITE” (2007), DE JOSÉ PADILHA

WHERE'S THE FUCK BAIANO? THE USE OF TRAGEDY TO TRAIN FASCIST POLICIAIS IN “TROPA DE ELITE” (2007), BY JOSÉ PADILHA

Felipe Biguinatti Carias¹

 <https://orcid.org/0000-0002-3875-1067>

 <https://doi.org/10.46401/ardh.2022.v14.16328>

Recebido em: 21 de julho de 2022.

Aprovado em: 24 de novembro de 2022.

RESUMO: De acordo com a crítica cinematográfica acadêmica, as produções da década de 1990 e 2000 arrefeceram a política utópica e coletiva dos filmes. Dando maior ênfase nas intrigas sociais, como o ressentimento e a vingança estéril. A partir disso, o objeto desse trabalho é analisar o filme “Tropa de Elite” (2007), de José Padilha para perceber como a coletividade política está nas obras do período por meio da chave da cidadania. Direito fundamental que foi ofuscado após a redemocratização, mesmo com a Constituição Cidadã de 1998.

RESUMO: According to academic film critics, the Productions of the 1990s and 2000s cooled the utopian and collective politics of films. Putting greater emphasis on social intrigues, such as resentment and sterile revenge. In this regard, the object of this work is to analyze the film “Elite Squad” (2007), by José Padilha to understand how the political collectivity is in the work of the period through the key of citizenship. Fundamental right that was overshadowed after redemocratization, even with the Citizen Constitution of 1998.

Palavras-chave: Tropa de elite; Cidadania; Ambiência; Produção de presença.

Palavras-chave: Elite squad; Citizenship; Ambience; Production of presence.

¹ Graduação em História pela Universidade Federal de Mato Grosso. Mestrado em História pela Universidade Federal de Mato Grosso. Doutorando em História pela Universidade Federal de Mato Grosso.

"A ideia de um progresso da humanidade na história é inseparável da ideia de seu andamento no interior de um tempo vazio e homogêneo. A crítica da ideia desse andamento deve estar na base da crítica da ideia do progresso."

(Walter Benjamin)

INTRODUÇÃO

A virada do século XX produziu uma expectativa de esperança no círculo social brasileiro. O momento significava quinze anos de redemocratização e quinhentos anos de história do país. No "Show da Virada" da TV Globo do ano de 1999 para 2000, Antônio Fagundes declama a seguinte mensagem de Jorge Amado.

Tenho esperança no futuro, acho que a humanidade tem andado por um caminho árduo, difícil. Mas tem andado para adiante apesar de tudo. Das limitações que existem, das dificuldades. Hoje é melhor do que ontem, e mais do que esperança, tenho certeza de que amanhã será ainda melhor. E o que pode nos dar confiança em acreditar, que o futuro será melhor para o nosso povo, para o nosso país, é exatamente essa capacidade que o povo brasileiro tem de sobreviver com alegria. Esse é o nosso país. Brasil, dele a força, a capacidade de superar todos os obstáculos e marchar em frente para o futuro, para um dia melhor de paz e alegria. (FAGUNDES, 2000).

A mensagem carrega um sentimento generalizado de esperança para o futuro. No entanto, de acordo com o olhar acadêmico da época, para além de esperança, o país iria precisar de muita luta para conseguir conquistar o básico de qualquer sociedade democrática, o direito à cidadania. José Murilo de Carvalho, escreve neste período o livro "Cidadania no Brasil, um longo caminho", com o objetivo de perceber como o conceito de cidadania foi exercido ao longo da história do Brasil, e quais os caminhos serão necessários para a sua implementação efetiva. Ao final do livro, Carvalho faz o seguinte balanço.

Percorremos um longo caminho, 178 anos de história do esforço para construir o cidadão brasileiro. Chegamos ao final da jornada com a sensação desconfortável de incompletude. Os progressos feitos são inegáveis mas foram lentos e não escondem o longo caminho que ainda falta percorrer. O triunfalismo exibido nas celebrações oficiais dos 500 anos da conquista da terra pelos portugueses não consegue ocultar o drama dos milhões de pobres, de desempregados, de analfabetos e semi-analfabetos, de vítimas da violência particular e oficial. Não há indícios de saudosismo em relação à ditadura militar, mas perdeu-se a crença de que a democracia política resolveria com rapidez os problemas da pobreza e da desigualdade.

Uma das razões para nossas dificuldades pode ter a ver com a natureza do percurso que descrevemos. A cronologia e a lógica da seqüência descrita por Marshall foram invertidas no Brasil. Aqui, primeiro vieram os direitos sociais, implantados em período de supressão dos direitos políticos e de redução dos direitos civis por um ditador que se tornou popular. Depois vieram os direitos políticos, de maneira também bi-

zarra. A maior expansão do direito do novo deu-se em outro período ditatorial, em que os órgãos de representação política foram transformados em peça decorativa do regime. Finalmente, ainda hoje muitos direitos civis, a base da seqüência de Marshall, continuam inacessíveis à maioria da população. A pirâmide dos direitos foi colocada de cabeça para baixo. (CARVALHO, 2002, p. 219 – 0).

Essa atmosfera de permanência da negação à cidadania da Ditadura Militar no período de redemocratização, impregna a forma e o conteúdo dos cineastas do período. São inúmeros os filmes que colocam a cidadania no centro do debate. “Notícias de uma guerra particular” (1999), de João Moreira Salles e Kátia Lund, por exemplo, denuncia a corrupção, a violência e o estado de guerra da polícia do Rio de Janeiro do ponto de vista da ineficiência da suspensão dos Direitos Humanos. Ou até mesmo “Cidade de Deus” (2002), de Fernando Meirelles e Kátia Lund, ao dar ênfase na relação entre atomização social e violência urbana. De acordo com alguns críticos, essa imersão no mundo periférico, ao contrário de produzir uma leitura crítica da sociedade, espetaculariza a miséria pelo gozo voyeur da violência. Ivana Bentes condensa essa ideia no conceito de “Cosmética da fome”. Segundo autora.

É nesse contexto, de uma cultura capaz de se relacionar com a miséria e violência com orgulho, fascínio e terror, que podemos analisar os filmes brasileiros contemporâneos que se voltam para esses temas. Filmes que quase nunca se pretendem “explicativos” de qualquer contexto, não se arriscam a julgar, narrativas perplexas, e se apresentam como “espelho” e “constatação” de um estado de coisas. Demissão de um discurso político moderno em nome de narrativas brutais, pós-MTV e videoclipe, um “novo-realismo” latino-americano que englobaria filmes que iriam de *Amores perros* a *O invasor*, trabalhando, nos dois casos com a ironia e humor negro diante da ruína das metrópoles periféricas. Um cinema ácido que se distingue do mero gozo espetacular da violência, como acontece frequentemente em *Cidade de Deus*. (BENTES, 2007, p. 249).

A autora chega a seguinte conclusão porque interpreta os filmes à luz do debate das artes modernas da década de 1960, onde “opacidade” e “transparência” estariam em níveis desiguais na escala artística². A obra moderna que ironiza a sua própria forma, por exemplo, os filmes do Cinema Novo, seria mais relevante politicamente que os filmes de linguagem transparente entre público e o mundo diegético. Desse modo, analisaremos o período a partir da oscilação entre presença/sensações e sentido com o objetivo de problematizar a hierarquização levantada pela autora.

De acordo com Gumbrecht, a moderna cultura ocidental, num processo gradual, abandonou a presença ao passo que fortalecia os sentidos enquanto instrumento de interpretação das coisas do mundo. Todavia, há limitações nesse descompasso, pois a fruição artística é sempre um jogo entre sensações e sentidos. E é justamente nessa interação que “Cidade de Deus”, por exemplo, imerge o espectador na obra e o distancia ao projetar su-

2 Para mais informações do debate entre os franceses, ingleses e americanos na década de 1960 e 1970, ver: MASCARELLO, Fernando. *A screen-theory e o espectador cinematográfico: um panorama crítico. Grupo de Estudos sobre Práticas de Recepção a Produtos Mediáticos* – ECA/USP – Novos Olhares. – n. 8 – 2ª semestre, 2001.

cessivas tragédias oriundas da violência. O debate da cidadania surge na sensação de estar no mundo, de fazer parte daquele espaço, não somente pela análise reflexiva. Gumbrecht aponta a seguinte ideia.

Se compreendermos o nosso desejo de presença como uma reação a um ambiente cotidiano que se tornou tão predominantemente cartesiano ao longo dos últimos séculos, faz sentido esperar que a experiência estética possa nos ajudar a recuperar a dimensão espacial e a dimensão corpórea da nossa existência; faz sentido esperar que a experiência estética nos devolva pelo menos a sensação de estarmos-no-mundo, no sentido de fazermos parte de um mundo físico de coisas. (GUMBRECHT, 2010, p. 145 – 6).

No caso de “Tropa de Elite”, a sensação de estarmos-no-mundo provoca uma angústia diante da realidade capaz de abrir possíveis indagações sobre a ausência da cidadania plena no Brasil. Se na década de 1960 a utopia revolucionária estava no horizonte dos cineastas, no século XXI é a cidadania e as permanências da Ditadura que atravessam o espaço de experiência.

SONHEI COM UM DIPLOMA E GANHEI UM FUZIL: A FRAGMENTAÇÃO SOCIAL NO ÂMAGO DA VIOLÊNCIA URBANA

No ano de 2007, principalmente na cidade do Rio de Janeiro, o comércio ilegal de DVDs ficou saturado de cópias do filme “Tropa de Elite: Missão dada é missão cumprida”, de José Padilha mesmo antes do lançamento oficial. Quatro funcionários da empresa de legendas “Drei Marc” gravaram o longa de forma irregular e distribuíram aos amigos que, segundo os acusados, foram feitas sem fins lucrativos. O mais importante para nós é olhar para a repercussão do filme por conta desse acontecimento. Caso fosse contabilizada as visualizações ilegais, “Tropa de Elite” teria grandes chances de alcançar “Dona Flor e Seus Dois Maridos” (1976), de Bruno Barreto, a maior bilheteria do cinema nacional até a época, com 10 milhões de espectadores³.

3 O sucesso de “Dona Flor e Seus Dois Maridos” é um acontecimento importante para debater a eficiência da Embrafilme, contrariando a argumentação neoliberal da década de 1980 e 90. De acordo com Frantjesco Ballerini. “No começo, a Embrafilme era apenas um apêndice do INC, atuando na promoção do cinema brasileiro no exterior. Em 1970, porém, passou a financiar os filmes e, em 1973, começou a distribuí-los. O primeiro filme distribuído pela empresa foi *São Bernardo* (1972), de Leon Hirszman. Foi nessa época que o brasileiro voltou ao cinema para ver filmes nacionais, principalmente graças a diversas políticas de incentivo ao cinema local. Cerca de cinco filmes ultrapassaram a marca dos três milhões de espectadores nessa fase da Embrafilme: *Dona Flor e seus dois maridos* (1976) atingiu a impressionante marca de 10,8 milhões de espectadores, seguido por *A dama do loteamento* (1982) – 6,5 milhões – e *Lúcio Flávio, o passageiro da agonia* (1977) – 5,4 milhões. Isso sem falar do sucesso dos filmes da trupe televisiva *Os Trapalhões*, que atingiam marcas superiores a quatro milhões de espectadores sem o financiamento da Embrafilme. (BALLERINI, 2012, p. 32 – 3).

Por outro lado, é difícil de dizer se o filme teria a mesma repercussão caso não tivesse vazado a cópia. Nem temos a pretensão de responder essa questão, mas olhar de maneira mais detida para a transformação de capitão Nascimento (Wagner Moura) em um personagem de repercussão nacional. O Brasil inteiro falava dele, seja para bem ou para mal. Dentro de uma visão mais ampla, o público se dividiu entre os que ovacionavam a violência de Nascimento, e os que excomungavam a obra, denunciando-a como apologia à tortura e ao fascismo. Para termos uma dimensão, Bráulio Mantovani, roteirista do filme, sofreu ameaça após a exibição no "Cine Odeon", em 2007 por ter criado o monstro capitão Nascimento.

Quando me instalei em meu modesto quarto de hotel (se um estúdio não banca a viagem do escritor, como era o caso, as acomodações não são das melhores) e chequei meus e-mails, deparei-me com uma suástica. Não entendi nada. Alguém estava me chamando de nazista e eu não sabia o porquê. Eu não estava no cine Odeon. Li e reli o texto e não entendi do que se tratava.

"Justo eu", pensei, "que tenho dezenas de amigos judeus e sempre ouço de todos eles, depois de algum tempo de amizade, a mesma pergunta: Tem certeza de que você não é judeu?" Certeza eu não costumo ter, porque, como disse uma vez Lacan, "a certeza é própria da paranóia". Mas ser xingado de nazista com a imagem da suástica, sendo ou não sendo judeu, foi demais. Fiquei imediatamente paranóico e, conseqüentemente, com a certeza de que alguém no Brasil estava iniciando um complô contra mim. Pensei em chamar a segurança do hotel para saber se havia escutas telefônicas e câmeras escondidas no meu quarto. Chequei por conta própria, e não achei nada.

Depois que meu batimento cardíaco voltou ao normal, entendi que a acusação idiota tinha sido motivada por um personagem cuja importância eu tentara diminuir, a todo custo e sem sucesso, no processo de escrito do roteiro *Tropa de Elite*. Agradeço ao meu amigo José Padilha por ter sido teimoso até eu me cansar. Se não fosse a insistência dele, não teríamos aquele capitão Nascimento que não apenas evitou que *Tropa de Elite* fosse um fracasso como, também, o transformou em um impressionante fenômeno de massa. (MANTOVANI, 2010, p. 50)

Inegavelmente, uma parcela da população viu em Nascimento a solução para os problemas do país, particularmente da segurança pública. Diante de uma sociedade fraturada e desigual em razão da globalização, que, do ponto de vista social, só se preocupou com a seguridade do capital e das multinacionais, como aponta Milton Santos (2011), somada com a massificação do tráfico de cocaína e o armamento nas periferias, a violência do Bope parecia a única alternativa para sanar o medo e terror da classe média. Para esse grupo, a resposta violenta da Guerra às Drogas era a única maneira de amenizar o problema sem resolver a desigualdade social. Nascimento é o personagem perfeito, mata na hora que precisa matar e obedece quando precisa obedecer. Não faz nada para além do seu ofício. Para a classe média brasileira, essa é a definição de ética⁴. Imaginário que impactou, por exemplo, as eleições de 1998.

4 O filme "Cronicamente Inviável" (2000), de Sérgio Bianchi é uma das principais obras do período com o objetivo de interpretar o ressentimento e racismo da classe média.

A segurança do cidadão está ligada a questões da consolidação da democracia por várias formas. A democracia no Brasil, apesar dos avanços de sua organização política em relação ao regime autoritário entre 1964 e 1985, continua a padecer de três formas de mal-estar ao provocadas pela insegurança do cidadão.

A crescente experiência ou percepção do aumento da criminalidade e violência terá no ano eleitoral de 1998 um impacto político imediato, empurrando o debate político para posições conservadoras e reabrindo o espaço para posições demagógicas e simplistas, para questões que na base têm problemas sociais complexos.

As instituições da lei e da ordem parecem estar se deteriorando, especialmente depois dos motins e rebeliões da Polícia Militar e da Polícia Civil, durante os meses de julho e agosto de 1997, em pelo menos 14 estados, tanto pelas graves violações de direitos sistematicamente cometidas por seus membros, geralmente impunes, como pela corrupção e ineficiência.

Finalmente, as crescentes pobreza e desigualdade, de certo modo ligadas à reestruturação da economia, estão associadas ao crime urbano e várias formas da violência, aguçando os conflitos entre os grupos na sociedade. (PINHEIRO, 1998, p. 177).

Desse modo, esse cenário de terror, insegurança e violência contribuiu para que alguns críticos, como Plínio Fraga, lesse a obra enquanto apologia à tortura através do esquematismo e moralismo de base hollywoodiana. Do ponto de vista social, a leitura não é infundada, uma vez que grupos sociais utilizaram os códigos de Nascimento para naturalizar a limpeza étnica exercida pela polícia⁵. O autor, em matéria intitulada “Não dá para aplaudir nem sob tortura filme de Padilha” para “Folha de São Paulo”, diz o seguinte.

“Tropa de Elite” mostra o sistema policial corrompido, no qual comandantes da PM recebem propina e reforçam caixas de campanhas eleitorais para que políticos ajudem na nomeação de mais comandantes corruptos. Mas o Bope é retratado como uma ilha de excelência técnica e moral, a realizar operações policiais - sempre com vestimentas de luto antecipado - nas quais não há presos: “Homem de preto, qual é a sua missão? É invadir favela e deixar corpo no chão”, canta a tropa.

Uma obra artística é resultado de escolhas - tanto estéticas quanto políticas. As que Padilha fez em “Tropa de Elite” colocam seu filme a serviço da legitimação da tortura como solução policial. Padilha, como diretor, não é um narrador inocente. Seu viés é seu discurso. Não precisava ser imparcial, mas, ao glorificar a limpeza social do Bope, está próximo de ser seu cúmplice. (FRAGA, 2007).

De acordo com a crítica de Plínio Fraga, a centralidade da obra está na personagem capitão Nascimento. Por um lado, isso faz sentido, pois é a partir do seu olhar que conhece-

5 O uniforme do Bope, devido à repercussão do filme, virou fantasia no carnaval de 2008, o ano seguinte à exibição do filme. “Um grito de guerra muito repetido no último semestre do ano passado deve fazer sucesso no carnaval: “Tropa de elite, osso duro de roer, pega um, pega geral, também vai pegar você”. Pelo menos é o que imaginam os lojistas do conhecido comércio popular do Saara, no centro do Rio, já que as fantasias de policiais do Batalhão de Operações Especiais (Bope) personagens do filme “Tropa de Elite”, são as mais procuradas em quase todas as lojas, por adultos e crianças. Quando Paula Hijjar Miranda, de 8 anos, soube que na loja Bibinha, que pertence ao avô, Paulo Hijjar, vende a fantasia, não titubeou: “Falei para ele que era essa mesma que eu queria e vim experimentar”, disse ela, que no ano passado se vestiu de princesa. Na loja, com roupas para criança de 2 a 14 anos, a fantasia consiste em saio ou short, colete com o símbolo da caveira, coldre e boina. (GAZETA DIGITAL, 2008).

mos o mundo *diegético*. A linguagem de Nascimento não tem apenas a força de narração, mas também de criação. A sua onisciência não dá abertura para falta, tudo sabe sobre o funcionamento do “sistema”⁶, o lugar e o arquétipo de cada sujeito na ordem social: o estudante maconheiro de classe média; o policial corrupto; o professor de história militante e vagabundo; o policial honesto que almeja entrar para o Bope etc. Perspectiva de linguagem que dialoga com a personagem Estácio do romance “Helena”, de Machado de Assis. Tudo existe e acontece a partir da sua vontade. Segundo Sidney Chalhoub.

Antes de acompanharmos o que Helena irá fazer desse pedacinho de filosofice senhorial, cabem algumas observações. A fala de Estácio apresenta um movimento interessante: a fortuna vale muito porque garante a independência absoluta; ora, se a independência é absoluta, as obrigações ou os deveres são nenhuns. Ou seja, na visão de mundo de Estácio não haveria lugar para a noção de reciprocidade, não existiria espaço para o reconhecimento dos direitos de outrem. Em sua forma pura – isto é, caso existisse fora de um contexto de luta de classes –, a ideologia de Estácio seria como o Deus do Gênesis: criaria um mundo a partir do nada; dito de outra forma, criaria um mundo que seria a mera expansão de sua vontade. Todavia, como essa ideologia é produto e ao mesmo tempo instituinte de um contexto de luta de classes, ela é apenas aquilo que permite a Estácio pensar e dizer que está *concedendo* quando, na verdade, estiver *cedendo a pressões*, ou ao menos reconhecendo a existência de antagonismos sociais.

O segundo movimento da fala de Estácio é a oposição entre “independência absoluta” e “escravidão moral”. Como vimos, na situação ideal, a tal “independência absoluta”, Estácio não tem entraves morais, pois a moral e tudo o mais são apenas produtos de sua vontade; o oposto disso é a dependência moral absoluta, a escravidão. A expressão “escravidão moral” nesse contexto não é apenas eufemismo ou qualquer outro recurso de retórica: ao contrário, ela exprime o lugar preciso da instituição da escravidão no imaginário senhorial. A escravidão é a situação de máxima dependência nessa sociedade em que o centro da política de domínio é a produção de dependentes. (CHALHOUB, 2003, p. 28).

Apesar de Nascimento dialogar com o imaginário escravocrata do século XIX, o filme, por meio do contexto do espaço *diegético*, possibilita algumas fissuras no discurso onisciente, assim como o contexto de luta de classes desestabilizou as convicções de Estácio. Resumidamente, o filme começa com a agonia de Nascimento para encontrar um substituto, pois precisa sair da polícia para dedicar o tempo ao filho que está prestes a nascer. Porém, por ser um policial comprometido com a causa, tenta fazer de tudo para dar o cargo a alguém a sua altura. Nesse ponto entram os outros dois personagens, Neto (Caio Junqueira) e Mathias (André Ramiro). O desejo de Nascimento era unificar as duas personagens, a avidez por ação de Neto e a inteligência estratégica de Mathias. Todavia, como a unificação era impossível, opta por Neto, uma vez que Mathias estava dividido entre a carreira de policial e o curso de Direito.

6 O entendimento de totalitarismo para Hannah Arendt nos ajuda a interpretar a onisciência de Nascimento. De acordo com a autora, as massas do totalitarismo não são convencidas pela realidade ou coincidência dos fatos, mas pela coerência dos fatos, mesmo que inventados, com o sistema que fazem parte. Para mais informações ver: ARENDT, Hannah. *Origens do totalitarismo*; tradução: Roberto Raposo. – São Paulo : Companhia das Letras, 2012.

Ao longo do filme, Nascimento interpreta e descreve as características de cada personagem. No entanto, neste momento vamos direcionar o olhar apenas na interação do protagonista com Mathias. Mathias surge na obra repentinamente, não sabemos de onde veio e como chegou a um dos cursos de Direito mais concorrido da cidade do Rio de Janeiro. Temos somente a informação de ser um menino de origem pobre e empenhado em mudar de vida. Sonha em ser advogado e vê a profissão de policial meramente como meio de subsistência. O que é um problema para Nascimento, pois o verdadeiro policial dedica a sua vida integralmente à instituição. Por isso, explicita constantemente que a sua missão é conquistar o coração de Mathias e anular as possibilidades de construção de sentido, seja afetivo ou educacional. De acordo com Nascimento, essa é a única forma de se tornar um "caveira", apelido dado aos policiais do Bope. Segundo Pinheiro, esse é o funcionamento basilar da polícia.

Essa noção de paz está diretamente ligada à noção de pacificação, intrínseca desde os começos dos tempos contratualistas e jusnaturalistas à instituição que conhecemos como Estado. Não é o Estado a instituição que detém o monopólio da violência física legítima, na definição de Max Weber (no sentido de que somente o Estado pode atribuir ou proibir o exercício da violência), para garantir paz? Mas essa função de manter a paz em todas as sociedades é plena de *contradições* na imposição da normalidade às elites e às não-elites, contribuindo com dificuldades para se construir a noção de imparcialidade, de neutralidade, acima das classes e dos grupos sociais da polícia. Para que a polícia seja aceita foi e é indispensável à polícia apresentar-se como imparcial, apesar de as *contradições* que estamos mostrando indicarem ser, senão impossível, terrivelmente problemático assegurar a neutralidade.

O que legitima a existência da polícia nesse campo de múltiplas *contradições* é a existência de uma confluência de expectativas implícitas entre as exigências impostas pelas elites e pela não-elites a respeito dos papéis da polícia. Tanto entre as classes mais favorecidas como entre as classes populares, por exemplo, há uma operação de desumanização em relação aos desviantes e diferentes (que podem ser vagabundos, marginais, bandidos, nordestinos, negros, homossexuais etc.) que "autoriza" sua brutalização. O delegado Hélio Luz, ex-chefe da Polícia Civil do Rio de Janeiro, uma das melhores revelações de valor na Polícia Civil desde o fim da ditadura, dizia brutalmente, e com toda razão, que a polícia civil é muitas vezes corrupta e brutal porque esse comportamento serve às expectativas de largas parcelas das classes médias. Somente completá-íamos, dizendo: e também das classes populares. (PINHEIRO, 1998, p. 182 – 3).

Nascimento organiza o espaço através dos códigos apontados por Pinheiro com o intuito de convencer Mathias que a sua visão da polícia e da sociedade é a verdadeira. O resto não passa de ideologia da mídia e da juventude média carioca. A visão dicotômica entre Bope (honestidade) e Polícia Militar convencional (corrupção), por exemplo, não é um dado da realidade, mas o olhar ideológico do narrador que quer a todo momento convencer o "aspira" e o público da excelência do Bope. O filme se torna perigoso em alguns momentos justamente pelo grau de persuasão de Nascimento. Por outro lado, o maniqueísmo é tão explícito que, segundo Jorge Antonio Barros, expõe a corrupção generalizada do Bope ao suspender qualquer parâmetro de cidadania.

O protagonista, o capitão Nascimento, brilhantemente interpretado por Wagner Moura, sim, seria um excelente camisa-preta de Mussolini, justamente por sua moral decadente. Ele tem a mesma visão de seus pares, amparada em estereótipos construídos ao longo da atividade nas ruas. Muitos policiais tentam simplificar o mundo que enfrentam no cotidiano, com clichês do tipo “favelado é tudo bandido”, “playboy é tudo safado”, “ONG é tudo picareta”, “policial é tudo corrupto”. Mas não se pode dizer que todo policial é fascista.

O capitão Nascimento ganhou boa parte do público porque age como um messias vingador, aquele que muitos de nós buscamos para acabar com a violência em seis meses. Ele é um protótipo de herói contemporâneo, em que o mundo não é mais dividido entre bandidos e mocinhos, entre ricos e pobres. Torturador e assassino, Nascimento dá tapa na cara como agiota cobra juros. Prega a honestidade e simplifica o sistema penal ao ser policial, promotor e juiz, ao mesmo tempo. Só que a moral do capitão não resiste. Seu fervor contra o crime não cabe dentro das leis. Sua honestidade a toda prova com o tempo vai sucumbir porque não existe policial violento e que desrespeita as leis que não seja corrupto, e vice-versa. Policiais que acreditam que podem combater o crime usando métodos perversos nunca serão limpos porque a violência também é uma forma de corrupção moral. Nunca serão. (BARROS, 2007, p. 7).

A despeito de toda carga ideológica proferida, no fundo, o que convence Mathias a seguir o caminho de Nascimento é o desejo por família e coletividade. A obra situa muito bem Mathias no espaço, ele é alguém da periferia, que provavelmente foi criado por caridade de terceiros ou instituições do Estado. Ao participar de uma ONG, percebe que um menino possui problemas de vista, ao invés de deixar a ONG comprar os óculos, ele decide fazer por conta própria, pois também foi ajudado por terceiros quando criança. Não fala quem o ajudou, somente expressa a sua solidão e ausência de coletividade no passado. A ausência de coletividade, ou a destruição dela, é a característica mais particular do racismo brasileiro. É por meio dela que o racismo opera para cooptar meninos de periferia para o crime ou para a polícia. Caminhos diferentes com o mesmo final, a Guerra às Drogas.

Provavelmente, Mathias nem acreditava fielmente no discurso do Bope e de capitão Nascimento. André Batista, policial que serviu de inspiração para a personagem André Mathias, comenta no livro “Elite da Tropa”, livro que também serviu de inspiração para o filme, sobre a naturalização do racismo no Brasil e como a polícia segue o critério de “bandido” da classe média. No âmbito, a democracia racial não passa de um mito.

Lembre-se que, além do conforto, seu automóvel com ar-refrigerado aciona um upgrading instantâneo em seu status: você ganha o direito de ser um indivíduo e, se bobear, até um cidadão, e não se arrisca a ser chamado de elemento. Tudo isso só vale se você for branco, bem entendido. Não vamos ser cínicos e fingir que vivemos no paraíso da democracia racial. E não estou falando só porque sou negro e vítima do preconceito, não. Milhões de vezes me pego discriminando também. Na hora de mandar descer do ônibus, você acha que escolho o mauricinho louro de olhos azuis, vestidinho para a aula de inglês, ou o negrinho de bermuda e sandália? E não venha me culpar. Adoto o mesmo critério que rege o medo da classe média. É isso mesmo, a seleção policial segue o padrão do medo, instalado na ideologia dominante, que se difunde na mídia. Não, não é jargão marxista, não. Depois eu conto por que lhe posso assegurar que não tenho nada a ver com marxismo, comunismo, essas coisas. Depois. Cada história há seu tempo. (BATISTA, 2006, p. 114 – 5).

O objetivo não é interpretar o filme a partir de uma informação do livro, mas reforçar algo que também consta na obra de José Padilha. André Mathias não compactua completamente com as ideias de Nascimento, se vincula porque sabe o preço que precisa pagar para fazer parte de uma família ou grupo. O ponto de virada na obra de vínculo completo da personagem ao fascismo ocorre com o assassinato de Neto, seu único amigo, por traficantes. Nascimento fala explicitamente que usará a tragédia para conquistar o coração do "aspira". O Estado, na posição de Nascimento, não deixa Mathias vivenciar o luto, pelo contrário, transforma o luto em ódio e raiva. Para aflorar o ódio, a equipe do Bope vai atrás do traficante que matou Neto, nomeado de Baiano. As cenas mostram abertamente que Mathias está num processo de aprendizagem. Participa das torturas com raiva, mas ainda tímido para falar frases como "cadê a porra do baiano, filho da puta!" (sic).

Do ponto de vista teórico, esse é um dos momentos de maior aproximação entre obra e espectador. Ao invés de o filme conscientizar através do distanciamento crítico, ele opta pela imersão completa do código realista, para então provocar uma angústia no espectador, junto com Mathias, ao visualizar a trágica morte de Neto. Ao provocar esse exercício de alteridade, o vazio causado no espectador possibilita, não garante, a reflexão, sem necessariamente concordar, de como um policial é convencido na prática de cometer as atrocidades que comete. É a atomização social agindo para a produção do oprimido e do opressor. Instantes que a linguagem, segundo Gumbrecht, produz presença na relação hermenêutica entre passado e presente. Arnaldo Jabor, após visualizar o filme, expressa a concepção teórica de Gumbrecht através dos sentimentos.

Entrei no cinema ofegante, ocultando-me na gola do sobretudo como um suspeito, e vi o filme.

E verifiquei que o filme não era um filme. Calma, não estou esculhambando. Era mais que um filme: era um evento, uma experiência. Ninguém foi "vê-lo" – foram senti-lo, vivê-lo.

Em filmes recentes (e esse é um deles), há uma urgência até meio "antiartística". Tudo parece um grande videoclipe jornalístico, tudo é um berro assumido como um manifesto, para dar conta de uma realidade terrível mas invisível no dia-a-dia. Não há lugar para a "arte". A única *mise-en-scène* do filme é não ter *mise-en-scène*. Por exemplo, no "Notícias de uma guerra particular", ainda há uma forma: a tensa banalidade de tudo, a trágica beleza de nossa impotência diante dos fatos mostrados. Ali, está a arte. Em "Ônibus 174", Brecht se vira no túmulo do espetáculo, o seqüestrador (que sabemos que vai morrer, ao lado da moça também condenada) se vira para a câmera, para nós, no olho, na platéia, e berra: "Isso aqui não é filme, não! Aqui é a realidade!" Ali, explode a arte, ali viramos ao avesso e somos ejetados da sala, caindo em lugar nenhum.

Neste filme, não. No "Tropa de elite", a importância não está na narrativa (até bem "americana"); a importância não está no que ele concluiria ou nos ensinaria (já houve tempo em que queríamos "conscientizar" as pessoas com o cinema... já houve tempo em que a arte tinha a esperança de sedimentar ensinamentos...). Neste caso, não: a importância do filme é ter nos transformado em personagens. [...] As multidões vão ver esse filme porque querem que ele seja uma resposta.

Não interessa se "Tropa de elite" é um filme ruim ou bom. O que conta é a fome de "solução" que ele desperta em nós.

Infelizmente, Wagner Moura, nem ninguém, nos salvará. O filme exhibe a nossa impotência, diante do crime e da desordem republicana, nossa dolorosa decadência provocada pela política imunda que paralisa o país. (JABOR, 2007, p. 10).

A radicalização da violência pela atomização social é um dos questionamentos que o filme “desperta em nós”. Mathias perpassa grande parte do filme na dúvida de qual caminho trilhar, a resposta concisa é materializada na personagem somente quando a sua única família/amizade é perdida. Bráulio Mantovani, por exemplo, declara ser essa umas das preocupações dos realizadores. No roteiro original, Mathias, não capitão Nascimento, era o foco narrativo da história. A mudança de olhar acontece após o processo de montagem. No entanto, o arco dramático de Mathias permanece na versão final. Segundo Mantovani.

Mathias parecia ser o protagonista perfeito, pois vivia dividido entre dois mundos que ele acreditava ser possível conciliar: o emprego na PM e o curso de direito na PUC do Rio de Janeiro. No roteiro original (que foi filmado e montado), Mathias narrava o filme de uma perspectiva totalmente diferente da que ficou conhecida pela voz de Wagner Moura como capitão Nascimento. Por exemplo, Mathias descrevia o curso do BOPE como um ritual de malucos, mais adequado a uma seita de fanáticos que à formação de policiais. Abominava igualmente a corrupção da PM convencional e a violência do BOPE. Era totalmente contra a tortura. Mathias era um narrador crítico e distanciado. No final do filme, após a morte do amigo Neto (assassinado no lugar dele), movido pelo desejo de expiar sua culpa e atormentado pela rejeição dos colegas da PUC, Mathias se deixava levar pelas regras do único mundo que lhe restava: o BOPE. Nascia, assim, o substituto do capitão Nascimento [...] Essa era a história que queríamos contar. Escrevemos assim. Filmamos assim. Montamos assim. E o filme não funcionou. Deu errado. E nós sabíamos que havia esse risco desde o roteiro (MANTOVANI, 2010, p. 50 – 1).

A necessidade de mudança surge porque os realizadores buscavam construir uma obra de maior engajamento com o público⁷. O efeito colateral dessa ambição foi a recepção espetacularizada da violência brutal do Bope por uma parcela do público. Ao mesmo tempo que o efeito de aproximação do espectador com a narrativa pode ser positivo, de acordo com a produção de presença de Gumbrecht, pois trabalha a reflexão do ponto de vista das sensações e não somente dos sentidos. Ela também pode causar efeitos negativos, uma vez que a sociedade transestética têm dificuldades de separar o mundo real do mundo fic-

7 Em entrevista para a revista “Dicta e Contradicta”, José Padilha faz o seguinte comentário sobre os dois “Tropa de elite”. “Tem uma questão que a gente pode conversar aqui, que, que eu acho, é assim, também passa despercebido que tem muito a ver com a compreensão, que é... dos dois filmes, que é o seguinte, existe. A gente fez cinema político, né? Esse segundo filme a crítica chamou de thriller político, né? Americano chama de cinema político qualquer cinema que falo sobre a realidade, que pretenda colocar em questão, é... os problemas sociais, que é o que a gente fez, eu fiz em todos os meus filmes, e a gente fez juntos nos dois Tropa de elite, né? Só que o cinema político, tradicionalmente, sempre foi pensado como cinema que deveria ser lento e afastar o espectador da emoção, é uma ideia brechtiana ou kantiana de que a razão é uma faculdade, né? E para a razão funcionar bem, ela tem que tá livre da emoção, ela funciona por si só, é só você não interferir com ela. Essa ideia, é... Tá numa série de filmes políticos clássicos, que de vez em quando começa uma sequência lenta, para você desengajar, de propósito, para você desengajar da história e poder refletir num outro nível para saber o que está fazendo, no que tá acontecendo. E a gente fez uma opção pelo contrário, a gente deliberadamente falamos o seguinte. Não, vamos fazer um filme político, vamos colar o público no personagem e não vamos desengajar nada.” (DICTA e CONTRADICTA, 2011).

cional, produzindo um efeito de realidade no olhar moralista de Nascimento. O *voyeur* pela violência sobrepõe a reflexão do arco dramático de Mathias. Gilles Lipovetisky e Jean Serroy argumentam o seguinte sobre essa questão.

O regime hiperindividualista de consumo que se expande é menos estatutário do que experiencial, hedonista, emocional, em outras palavras, estético: o que importa agora é sentir, viver momentos de prazer, de descoberta ou de evasão, não estar em conformidade com códigos de representação social.

Assim, o capitalismo artista não criou apenas um novo modo de produção, mas favoreceu, com a cultura democrática, o advento de uma sociedade e de um indivíduo estético ou, mais exatamente, transtético por não depender mais do estetismo à moda antiga, compartimentado e hierarquizado. Vivemos num universo cotidiano transbordante de imagens, de músicas, concertos, filmes, revistas, vitrines, museus, exposições, destinos turísticos, bares descolados, restaurantes que oferecem todas as cozinhas do mundo. Com a inflação da oferta consumatória, os desejos, os olhares, os juízos propriamente estéticos se tornaram fenômenos presentes em todas as classes sociais ao mesmo tempo que tendem a se subjetivar. O consumo com componente estético adquiriu uma relevância tal que constitui um vetor importante para a afirmação identitária dos indivíduos. Coisa cotidiana, o consumo transtético atinge em nossos dias quase todos os aspectos da vida social e individual: à medida que recusa a ascendência dos imperativos de classe, comer, beber, vestir-se, viajar, morar, ouvir música, tudo isso se torna uma questão de gostos subjetivos, de emoções pessoais, de opções individuais, de preferências mais ou menos heterogêneas: é uma estética autorreflexiva que estrutura o consumo hiperindividualista. (LIPOVETSKY; SERROY, 2015, p. 30 – 1).

Ainda que “Tropa de elite” dialogue com a ambiência interpretada pelos autores, ele possibilita a reflexão, uma vez que problematiza a causa e o efeito da atomização social provocada pelo capitalismo tardio. O embate entre o gozo *voyeur* hiperindividualista da violência, a fragmentação social gerada pela imagem a serviço do capital global e a historização do fascismo em Mathias dificulta a leitura esquemática da obra, como acontece na “inflação da oferta consumatória” apontada pelos autores.

Partindo desse pressuposto, ao contrário de compactuar com a tortura, segundo a crítica de Plínio Fraga, a obra expõe como o Estado brasileiro usa a atomização social para a produção de policiais violentes. Em uma sociedade atomizada, a fragmentação da coletividade é sempre um motor de revolta, ora para resistência, ora para o fascismo. Mathias não vê o Bope como manancial de moralidade, ele sabe que a tortura não é o correto, não à toa queria ser advogada. Todavia, diante de tantas perdas, o Bope se apresenta como a única saída. A transformação completa da personagem em um “caveira” do Bope acontece na cena final. Nascimento exige que Mathias mate o traficante Baiano a sangue frio com um tiro de escopeta na cabeça. O problema que, pela forma que é filmado, o tiro que mata o Baiano, acaba atingindo o espectador. Com esse modelo de polícia, ninguém está salvo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

“Tropa de elite” foi um dos poucos filmes de grande repercussão da década de 2000 a ser narrado do ponto de vista de um policial. Causa a impressão de ser um ponto fora da curva. No entanto, a relação entre atomização social e violência também é perceptível em outras produções do período. Essa questão está mais para a ambiência de um tempo do que a expressão individual, independente da opção estética.

No documentário “Babilônia 2000” (2000), de Eduardo Coutinho, um jovem fala para o pai que não quer mais saber de nada, que vai entrar para o crime. Viver honestamente não compensa, a carreira de seu irmão no exército não o salvou dos tiros da polícia. Independente da conduta social, a polícia sempre olha para o corpo negro como “elemento”. Outro exemplo é o documentário “Juízo” (2007), de Maria Ramos. A diretora registra as sentenças judiciais de menores de idade. Implicitamente, o teor severo e racista cumpre a função de “educar” essa juventude “bestializada” que ainda não aprendeu a viver em sociedade. Como se os jovens negros de periferia fossem inaptos ao pensamento racional. A violência seria o único instrumento de diálogo e educação. O que era implícito, se torna explícito pelo racismo institucional. Ao invés de “educar”, a ação descabida e violenta só gera mais ódio e solidão ao separar os pais dos filhos.

Alba Zaluar, no livro “Condomínio do diabo”, sustenta a hipótese da combinação entre violência urbana e atomização social provocada pela ação da polícia ou pela ausência de uma justiça formal.

De início é preciso dizer que poucas vezes ouvi as categorias crime ou criminoso serem empregadas para se referirem a esse mundo e às pessoas que o ocupam. Esse mundo é o negativo do mundo do trabalho honesto, pois deste se afasta quem por ele opta, mas a opção, quando vista assim, é chamada de *atraso*, *marcação*, *condomínio do diabo* e também erro. Quando quem fala é parente ou amigo de bandido ou simplesmente alguém que se identifica com ele como oprimido, pobre, humilhado e ofendido, a palavra usada é *revolta*. *Atraso*, *marcação*, *condomínio do diabo* remetem ao fato de que a pessoa que usa arma de fogo, sua ou emprestada, e troca tiro com bandido fica *marcada*, ou seja, presa no círculo das leis da vingança pessoal que regem as relações entre bandidos e entre quadrilhas. *Revolta* conota atos de injustiça perpetrados contra os *revoltados* e baseia-se simultaneamente numa concepção de justiça social e de honra masculina. A injustiça pode vir pela mãos de um bandido sanguinário, da polícia ou de um mundo em que o pobre não encontra mais justiça. O sinal da *revolta* é o mesmo que de um homem *marcado*: o revólver na cintura. (ZALUAR, 1994, p. 28).

Ao analisar a citação de Zaluar, percebemos que o Brasil, mesmo após a Constituição Cidadã de 1988, não conseguiu romper com a organização fundamental da instituição escravista, a destruição do tecido familiar. Prática que inviabiliza por completo a promoção de uma sociedade plenamente democrática, em virtude da negação à cidadania a maioria da população. Enquanto estratégia de sobrevivência, alguns grupos respondem a essa fratu-

ra não pela violência, como citado anteriormente, mas através da organização coletiva de resistência, por exemplo, a “Rádio Favela FM” criada em 1981 em Belo Horizonte por Misael Avelino dos Santos. Trajetória que virou filme a partir do olhar Helvécio Ratton em “Uma onda no ar” (2002).

A história é narrada por *flashback* um ano antes das eleições de 1994 acerca da criação da Rádio no período de abertura política. A disputa entre esquerda e direita, na imagem dos candidatos, não representa os anseios da periferia, por isso os quatro amigos, Brau, Ezequiel, Roque e Jorge decidem criar uma rádio para efetivar a comunicação e a conscientização. Cada personagem é composto por uma característica capaz de contribuir na diversidade da Rádio. Brau (Benjamin Abras) é o artista do grupo, suas aparições são sempre carregadas de poesia e performance corporal; Ezequiel (Adolfo Moura), por trabalhar numa loja de eletrônicos, domina a questão técnica da radiodifusão; Roque (Babu Santana) tem o interesse em ajudar financeiramente com o dinheiro do tráfico, mas os amigos recusam a oferta. Por último, Jorge (Alexandre Moreno), o protagonista e narrador do filme, coopera com o seu interesse e domínio com a comunicação.

A primeira fratura do grupo acontece após uma briga de Roque com uma personagem desconhecida. O sujeito anônimo, com receio de ser perseguido pelo recém traficante, decide atacar primeiro enquanto medida de proteção. Durante o conflito, Brau, o artista do grupo, é assassinado acidentalmente pelo rapaz. Diante desse ponto de virada, dois caminhos opostos desenham o curso da história. Jorge, o mais interessado na criação da rádio, pega toda a economia da faculdade para comprar os equipamentos necessários para a produção da rádio. A sua mãe acha um absurdo, pois aquele dinheiro seria para a sua formação. No entanto, no final, a mãe de Jorge escuta a proposta do filho e acaba cedendo. Essa cena é importante para perceber como o racismo opera, e como a escuta é um instrumento importante para a sua ruptura. Até então, dentro de todas as instituições sociais, Jorge não era ouvido. As pessoas sempre emudeciam os seus desejos, principalmente na escola com os estudantes racistas. A escuta da mãe possibilitou outra forma de direcionar o seu ódio, nesse caso, a efetivação da criação da rádio.

Longe de qualquer preceito liberal de “se você quiser você consegue”, o filme acentua que o desejo individual não é o suficiente se não tiver uma base coletiva. Diferente de Jorge, Roque, por não ter o mesmo apoio, ser um sujeito sozinho no mundo, ao perder o seu amigo Brau, se entrega por completo ao tráfico de drogas e vira o chefe do morro. Como ele fala diversas vezes, “prefiro viver pouco e feliz do que muito e infeliz a vida inteira”, ou que não tem futuro porque é sozinho no mundo, diverso de Jorge, que sairá da favela pela via dos estudos. Desse ponto de vista, a construção da personagem Roque é similar a personagem Dadinho/Zé Pequeno (Douglas Silva e Leandro Firmino), de “Cidade de Deus” (2002).

Assim como Zé Pequeno, Roque é assassinado em conflito com os traficantes rivais. Jorge, por já ter o laço afetivo da comunidade, redireciona o ódio da morte de Roque para o luto coletivo. Pela transmissão na rádio, contextualiza a situação de Roque e de outros jovens. Sentido opostos aos programas sensacionalistas que defendem a tortura e a vio-

lência policial que a sua mãe tanto gostava de ouvir. A personagem canaliza o ódio para o luto coletivo e a reflexão. Em “Tropa de elite”, o ódio de Mathias é utilizado para aflorar a vingança e o fascismo.

Como lembra Sidney Chalhoub no livro “Visões da Liberdade”, a mobilização coletiva da população marginalizada é fundamental para a resistência e sua sobrevivência. Desse modo, quando o mundo é esvaziado de sentido, resta apenas o racismo do Bope/capitão Nascimento. Como contraponto a essa lógica, em “Uma onda no ar”, um grupo de mulheres canta a música “Remador”, de Carlos Santos para expressar o desejo coletivo de reaver esses jovens que foram tirados brutalmente do círculo comunitário. A estrofe “Remador remador /Apressa esse barco no mar / Eu quero ver meu amor / Que mora do lado de lá” presentifica essa mística (travessia) e dá sentido ao luto grupo.

O nome Jorge dado ao protagonista, que remete ao São Jorge, Ogum das religiões de matriz africana, mostra a importância que o filme atribui ao mundo mágico enquanto prática de restauração da comunidade. Composição oposta ao tempo vazio e homogêneo de Mathias. À vista disso, maneira que cada um dá sentido ao mundo, influência no direcionamento do luto. Não obstante, apesar da heterogeneidade no foco narrativo, as duas obras permitem perceber como as produções dos anos 2000 compartilham a avidez pelo debate de coletividade e cidadania enquanto conceitos fundamentais para a transformação efetivamente democrática do Brasil, que respeite na prática os direitos civis, políticos e sociais de todos os cidadãos.

REFERÊNCIAS

ARENDDT, Hannah. **Origens do totalitarismo**; tradução: Roberto Raposo. – São Paulo : Companhia das Letras, 2012.

BALLERINI, Frantjesco. **Cinema brasileiro no século 21: reflexões de cineastas, produtores, distribuidores, exibidores, artistas, críticos e legisladores sobre os rumos da cinematografia nacional**. – São Paulo: Summus, 2012.

BARROS, Jorge Antonio. O herói é fascista. **O Globo**. Rio de Janeiro, p. 7, Opinião, Matutina, 12 out. 2007. Disponível em: <https://acervo.oglobo.globo.com/>. Acesso em: 15 jan. 2020.

BENTES, Ivana. Sertões e favelas no cinema brasileiro contemporâneo: estética e cosmética da fome. **Revista Alceu** – v.8 – n. 15 – p. 242 a 255 – jul/dez. 2007.

CARVALHO, José Murilo. **Cidadania no Brasil: o longo caminho**. – 25º ed. – Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2019.

CHALHOUB, Sidney. **Visões da liberdade: uma história das últimas décadas da es-**

crauidão na corte. – São Paulo: Companhia das letras, 1990.

_____. **Machado de Assis Historiador.** São Paulo: Companhia das letras, 2003.

Dicta E CONTRADICTA. **Tropa de Elite: Uma revolução no cinema brasileiro** – Lançamento Dicta & Contradicta. Nº 6. Parte 8 Youtube, 10 fev. 2011. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=rUC8a_isWkQ. Acessado em: 20 jul. 2018.

FRAGA, Plínio. Não dá para aplaudir nem sob tortura. Filme de Padilha imita cinemão americano com roteiro esquemático e moralismo mistificador; para piorar, banaliza a tortura. **Folha de São Paulo** (Da sucursal do Rio). Ilustrada, São Paulo, 27 de set. 2007. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2709200710.htm>. Acesso em: 20 jul. 2022.

GAZETA DIGITAL. **“Tropa de Elite” é a fantasia mais visada do carnaval.** 18 jan. 2008. Disponível em: <https://www.gazetadigital.com.br/editorias/brasil/tropa-de-elite-e-a-fantasia-mais-visada-do-carnaval/166138>. Acessado em: 20 jul. 2022.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Produção de presença: o que o sentido não consegue transmitir;** tradução Ana Isabel Soares. – Rio de Janeiro: Contraponto: Ed. PUC-Rio, 2010.

_____. **Atmosfera, ambiência, Stimmung: um potencial oculta da literatura;** tradução Ana Isabel Soares – 1. ed. – Rio de Janeiro: Contraponto: Editora PUC Rio, 2014.

JABOR, Arnaldo. Em ‘Tropa de elite’ queremos vingança. **O Globo.** Rio de Janeiro, p. 10, segundo caderno, Matutino, 09 out. 2007: Disponível em: <https://acervo.oglobo.globo.com/>. Acesso em: 08 jan. 2020.

LIPOVETSKY, Gilles; SERROY, Jean. **A estetização do mundo: viver na era do capitalismo artista.** 1º ed. – São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

MANTOVANI, Bráulio. **Eu não sou o capitão Nascimento.** Dicta&Contradicta, São Paulo, 6º ed, 2010.

REDE GLOBO. **Show da Virada.** Rio de Janeiro, 31 dez. 1999. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=p8H0J-M7kBI&ab_channel=%C3%8AagonBonfim. Acessado em: 20 jul. 2022.

SANTOS, Milton. **Por uma outra globalização: do pensamento único à consciência universal.** – 20ª ed. – Rio de Janeiro: Record, 2011.

PINHEIRO, Paulo Sérgio. **São Paulo sem medo: um diagnóstico da violência urbana.** – Rio de Janeiro: Garamond, 1998.

SOARES, Luiz Eduardo. **Elite da Tropa** / Luiz Eduardo Soares, Rodrigo Pimentel, André Batista – Rio de Janeiro: Objetiva, 2006.

ZALUAR, Alba. **Condomínio do diabo**. – Rio de Janeiro : Revan : Ed. UFRJ, 1994.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Produção de presença: o que o sentido não consegue transmitir**; tradução Ana Isabel Soares. – Rio de Janeiro: Contraponto: Ed. PUC-Rio, 2010.

_____. **Atmosfera, ambiência, Stimmung: um potencial oculta da literatura**; tradução Ana Isabel Soares – 1. ed. – Rio de Janeiro: Contraponto: Editora PUC Rio, 2014.



O WILDERNESS E A FRONTEIRA NO SÉCULO XXI: UMA REFLEXÃO SOBRE BABEL (ALEJANDRO GONZÁLEZ IÑÁRRITU, 2006)

THE WILDERNESS AND THE FRONTIER IN THE XXI CENTURY: A REFLECTION ABOUT BABEL (ALEJANDRO GONZÁLEZ IÑÁRRITU, 2006)

Gustavo de Freitas Sivi¹

 <https://orcid.org/0000-0003-2451-3057>

 <https://doi.org/10.46401/ardh.2022.v14.15669>

Recebido em: 01 de maio de 2022.
Aprovado em: 24 de outubro de 2022.

RESUMO: Este artigo objetiva discutir onde as noções de fronteira e *wilderness* foram assunto da narrativa do filme *Babel* (2006). A forma como o filme lida com aspecto contemporâneo de fronteira, *wilderness*, estranhamento e identidade serão objeto de análise e reflexão, em especial se tratando da construção das imagens, entendidas como alguns dos múltiplos canais de informação sobre a obra. Partiremos do conceito de *wilderness* expresso por Junqueira (2018), como o espaço do selvagem responsável pela transformação do homem, para nortear a perspectiva construída sobre o filme em questão.

Palavras-chave: Wilderness; Fronteira; Alejandro Gonzalez Iñárritu; *Babel*.

RESUMO: The present article aims to discuss where the notions of frontier and wilderness were the subject of the movie *Babel* (2006). The aspect of how the movie deals with the contemporary notions of border and wilderness, strangeness and identity will be the object of analysis, especially in regards of how these images are constructed in the movie. Wilderness, as described by Junqueira (2018) is the idea that the wild regions and areas are transformative of the mind of the western man. This is the main concept that guides the understanding of the perspectives about the movie.

Palavras-chave: Wilderness; Frontier, Alejandro González Iñárritu; *Babel*

Introdução

A primeira cena de *Babel* acompanha um camponês que caminha pelo deserto marroquino em direção a casa de seu vizinho. Na última cena, uma jovem japonesa nua abraça seu pai na varanda do seu apartamento no centro do Tóquio, enquanto a câmera se afasta mostrando a megalópole a noite. Entre esses dois momentos do filme, o diretor Alejandro González Iñárritu constrói uma teia de quatro narrativas distantes, independentes e cujos personagens nunca se encontram, porém se influenciam mutuamente. As quatro histórias não ocorrem simultaneamente, ou mesmo, de forma paralela, cada uma possui seu próprio espaço e sua própria temporalidade.

Uma família de pastores do Marrocos adquire um novo rifle de caça que fica a cargo dos dois filhos menores, que enquanto pastoreiam ovelhas brincam com o rifle. A brincadeira leva a um tiro que atinge um ônibus de turistas. Um casal americano em crise no seu casamento tira férias no Marrocos e quando a esposa é baleada eles buscam ajuda em uma aldeia próxima. Uma babá de origem mexicana cuida dos filhos do casal em férias durante o final de semana do casamento de seu próprio filho. Uma jovem japonesa surda luta para conquistar atenção de seu pai e se encontrar no mundo em Tóquio.

A introdução colocada acima expõe o desenrolar dessas histórias, porém é necessário que se compreenda o filme como um todo, que existe também na articulação destas narrativas independentes e quais os possíveis entrecruzamentos delas. Desta forma, o presente artigo propõe que seja feita uma reflexão sobre o filme que trate da forma como as paisagens, que emolduram os conflitos dos personagens, remetem a noções de *wilderness* e fronteira em uma acepção contemporânea e associada as ideias de identidade e globalização no século XXI. Além disso, é importante refletir sobre o significado de entender o mundo como *wilderness*, isto é, o ambiente selvagem, inóspito que ameaça a existência e as identidades ocidentais. As compreensões sobre fronteiras e sobre a *wilderness* derivam então de compreender a forma como Iñárritu constrói as identidades de seus personagens em *Babel*, em especial se tratando da forma como interagem com o mundo e os conflitos em que são colocados.

Para além da simples compreensão textual, a compreensão do filme deve articular as imagens que se encadeiam na tela, os sons e os textos que se associam a elas. O filme também deve ser observado de um ponto de vista que supere as dicotomias tradicionais de verdade e ficção, compreendendo que mesmo envolto em uma abordagem realista, o filme é manipulação do real.

Marcos Napolitano aponta a necessidade de duas decodificações básicas para compreensão do documento audiovisual; uma de natureza técnico-estética, relacionada às técnicas e tecnologias responsáveis por contar a história e uma segunda de caráter representacional, buscando identificar os personagens, conflitos e processos históricos

representados na narrativa.² Concordando com essa perspectiva resta pensar na operacionalização da análise fílmica, através da qual se produzirá alguma reflexão sobre o filme e seu papel na cultura estadunidense.

Propõe-se então pensar o filme a partir de uma espécie de sociologia do cinema

Pierre Sorlin propõe algumas perguntas sociológicas básicas para a análise sócio-histórica do filme: como o filme representa, por meio dos seus personagens, os papéis sociais que identificam as hierarquias e lugares na sociedade representada? Quais os tipos de conflitos sociais descritos no roteiro? Quais as maneiras como aparecem a organização social, as hierarquias e instituições sociais; como se dá a seleção de fatos, eventos, tipos e lugares sociais encenados? Qual é a maneira de conceber o tempo: histórico-social ou biográfico? O que se pede ao espectador: identificação, simpatia, emoção, rejeição, reflexão, coação?³

Ainda que a proposta não seja o uso sistemático dessas questões, estas aparecem neste artigo como balizas e incentivo para a reflexão sobre o material fílmico. Ademais, trata-se de compreensão do documento analisado para efetivar a reflexão sobre os temas que o filme propõe.

Breve abordagem sobre a obra de Alejandro González Iñárritu

O diretor Alejandro Gonzalez Iñárritu nasceu na Cidade do México em 1963, e iniciou sua carreira a partir da sua atuação na rádio local. A partir dos anos 1980, ele passa a estudar cinema nos Estados Unidos e em 1999 ele dirige seu primeiro longa-metragem "Amores Brutos", falado em espanhol e que se passa no México. O diretor entrelaçou três distintas visões sobre um acidente de carro na cidade do México. O criativo e pessimista *thriller* foi reconhecido pela crítica e lançou Iñárritu como nome de peso no cenário internacional. E em 2000, ele dirigiu "21 Gramas", falado em espanhol, em que o diretor cruza vários enredos em torno de um acidente de automóvel. Três anos depois, Iñárritu dirigiu "Babel", um filme que se passa em diversos países (Marrocos, México Estados Unidos e Japão) e falado em várias línguas. O roteiro marca personagens de diferentes partes do mundo que não se conheciam, mas que suas atuações influenciavam a vida de um ou de outro. O filme ganhou forte projeção internacional, enquanto Iñárritu passou a ser cineasta aclamado. Amores Perros, 21 gramas e Babel são considerados a "Trilogia da Morte" com roteiros de Guillermo Arriaga e Alejandro Iñárritu, na direção. Os três filmes foram construídos de forma não linear.

O pesquisador e professor Mauro Giuntini Viana ao realizar uma prospecção nestas três obras fílmicas de Iñárritu identifica a tendencia do diretor a construir narrativas que ele chama de *multiplot*⁴, isto é, narrativas que tem múltiplos protagonistas, narrativas e

2 NAPOLITANO (2008, p. 238)

3 NAPOLITANO (2008, p. 246)

4 O termo *multiplex* também aparece no trabalho em questão como um sinônimo

pontos de vista. O cinema *multiplot* aparece como uma espécie de renovação das narrativas hollywoodianas tradicionais, muito associadas a linearidade e ao melodrama. Os filmes *multiplot* produziram um maior engajamento com a audiência que se vê como decodificador das correlações colocadas na tela. Viana identifica que “Essa vertente do cinema é marcada pela incorporação de aspectos característicos da hipermídia, tais como: fragmentação, hibridização, não-linearidade, excesso de informação e alta velocidade dos fluxos de trocas.”⁵

Todos os filmes que compõe a “Trilogia da Morte” podem ser plenamente identificados dentro da categoria do cinema *multiplot*, sendo Babel o mais expandido de todos eles, por ter sido gravado em três continentes. Além disso, existe uma clara associação entre esta vertente cinematográfica e a tendência de um cinema transnacional, globalizante. É a partir da prática de cinema transnacional, realizado em redes de narrativas, que os diretores conseguem ir além de preocupações nacionais, oferecendo visões transnacionais e latino-americanas sobre problemas de escala global.⁶

As identidades culturais e a globalização

Propõe-se que para compreender a narrativa exposta em Babel é necessário tratar principalmente do conceito de Identidade Cultural pós-moderna como exposto por Hall (1992) quando pensa sobre a forma que as identidades tomam no atual contexto de globalização. Hall conceitualiza as identidades culturais a partir de cinco formas pelas quais são descentradas: o materialismo histórico, a descoberta do inconsciente por Freud, a compreensão da linguagem como sistema social, a compreensão do “poder disciplinar” por Michael Foucault e o impacto do feminismo. Esses fatores implicariam em uma fragmentação do sujeito, cuja identidade teria seu centro na identidade nacional. Tomando a nação por fator aglutinante da identidade dos sujeitos, Hall descreve como a sustentação de uma narrativa nacional é de importância ímpar para as identidades modernas.

O título do filme faz referência a história bíblica que simboliza a ambiguidade da espécie humana, ao mesmo tempo em que se une é incapaz de se comunicar. Tal paradoxo é incorporado ao filme no conceito de globalização.

Como argumenta Anthony McGrew (1992), a “globalização” se refere àqueles processos, atuantes numa escala global, que atravessam fronteiras nacionais, integrando e conectando comunidades e organizações em novas combinações de espaço-tempo, tornando o mundo, em realidade e em experiência, mais interconectado.⁷

5 Viana (2016, pag. 2)

6 Dennison (2013, pág. 87)

7 HALL (1992, pág. 67)

Hall aponta para o fato que a globalização seria responsável por uma compressão do espaço-tempo, modificando as noções de identidade em todo o globo, criando desintegrações e deslocamentos espaciais, tais deslocamentos solapam as fronteiras tradicionais, porém instituem outras. Os indivíduos passam a construir identidades ambíguas e contraditórias entre si. No contexto da globalização, os cenários se modificam, a interpenetração cultural desestabiliza estas identidades nacionais, ao mesmo tempo que cria outras novas, híbridas que penetram em especial nos países do chamado "Sul Global", carregando consigo uma ocidentalização e americanização das formas de viver.

O conceito de wilderness: Breve panorama de seus usos e significados

O conceito de *wilderness* não se refere a um objeto específico, mas a uma qualidade, ou característica de um determinado objeto, logo a ideia se refere muito mais a uma paisagem ou estado mental definido e sujeito a observação da natureza. Os homens fazem do *wilderness* espaços onde a percepção humana sofre estranhamentos ou abalos, dentro desta definição *wilderness* pode ser tanto um deserto quanto uma grande metrópole.

Desta forma, caracterizar esse conceito se dá justamente na relação entre os homens e o espaço ao seu redor, tal compreensão enfatiza a presença e forma como o homem identifica os seus espaços.⁸ O misto de fascinação e medo gera uma complexa mistura de busca por destruição de tudo que habita ou se identifica ao *wilderness*, mas pode também criar sentimentos de aderência ao *wilderness* e abandono do conforto, do conhecido ou do que se entende por civilizado.

A noção de *wilderness*, já difundida desde a Independência dos Estados Unidos em 1776, ganha corpo com a Conquista do Oeste e suas respectivas produções culturais. No século XIX, se populariza na cultura norte americana junto ao crescimento das produções intelectuais do gênero *Western* como romances, histórias curtas, folhetins e posteriormente filmes que se passam na região de fronteira do Oeste norte americano. Associa-se *wilderness* a fronteira, aqui no sentido de *Frontier*⁹, fronteira permeável que não se remete a fronteiras nacionais, mas a fronteira entre civilização e barbárie no interior do país, permeável e em constante mudança, essas fronteiras também estão longe de serem fixas, ou espaços delimitados. Na língua inglesa, a ideia de *Frontier* se opõe a fronteira como *Border*, a fronteira traçada pelo Estado Nacional e que busca delimitar o território da nação. Assim como o *wilderness*, o conceito de fronteira faz parte de uma construção humana, socialmente delimitada e é reproduzido em outros espaços que não o do Oeste norte americano no século XIX. *Wilderness* é um espaço do incerto, do ambíguo onde a percepção ocidental é abalada.

Nos filmes do gênero *western* dos anos 40, o *wilderness* era espaço de embate entre duas forças opositoras: o cowboy branco que funcionava como estandarte civilizacional,

8 JUNQUEIRA (2018, pg. 80-84)

9 JUNQUEIRA (2018, pg. 85)

que afirma os valores americanos e seu arraigamento em busca de valores morais tidos como corretos tinha caráter ocidentalizante. Do outro lado, estava o nativo americano, que representava o oposto dos valores civilizacionais. Será perceptível através da análise fílmica que esta segunda figura se dissolve em diversas outras formas, principalmente, a ameaça terrorista, que paira sobre o casal norte americano e a ameaça policial, que coloca em risco as convicções da personagem Amelia.

Por fim, lidar com o conceito de *wilderness* no contexto da história dos Estados Unidos é compreender o papel de uma ideia nas ações de dominação e conquista de outros povos, ou seja, o *wilderness* é o confronto com o outro, que oferece ao homem a completa exclusão ou aceitação da alteridade. Essas fronteiras ora permeáveis ora intransponíveis caracterizam a formação de identidades humanas ao redor do globo, identidades que são complexas na sua formação e ambíguas nas suas características, sobrepondo-se umas às outras.

Em *Babel*, Iñárritu já demonstra que tanto essas identidades como os espaços que as explicitam são de grande interesse para sua reflexão sobre a contemporaneidade e os impactos da globalização no século XXI. Neste contexto, resta questionar como a caracterização do ambiente afeta diretamente os psicológicos e as autorrepresentações desta humanidade contemporânea retratada no filme. Deve-se entender em quais bases se dá o conflito com o diferente e como a expansão das fronteiras abala ou reforça fronteiras raciais, de gênero, classe etc., isto é, fronteiras de identidade.

A Babel contemporânea de Alejandro Iñárritu: incompreensão e identidades em conflito

A narrativa de *Babel* intercala quatro histórias diferentes, que não se inter cruzam, isto é, os personagens são separados, não circulam entre diferentes cenários, mas se influenciam mutuamente. As iniciativas que alguns personagens tomam tem reação em quem e onde não se espera. Seja como resultado de algumas ações determinadas ou conversas ao telefone, ou outros incidentes, as 4 narrativas são interconectadas, formando uma espécie de única história, que é irremediavelmente fragmentada e incapaz de se tornar um todo novamente.

As quatro narrativas de *Babel* não são organizadas de forma cronológica ou espacial, mas ocorrem paralelamente, tendo seus próprios ritmos e temporalidades internos. Elas se intercalam com as outras ora por fatores estéticos como rimas visuais, ora por fatores narrativos, que levam a uma noção de simultaneidade que se mostra falsa no desenrolar das narrativas em questão.

A falsa simultaneidade aparece claramente na montagem fílmica nos momentos de corte de uma narrativa para outra, por exemplo; as crianças correm, no Marrocos do tiro que irresponsavelmente atingira um ônibus e nos Estados Unidos, correm brincando com sua babá. Enfatiza-se que momentos como esse são unidos somente pela montagem fílmica, que se torna brevemente opaca para sinalizar uma ruptura na continuidade. Só existe em

toda as narrativas do filme um único fio condutor que entrelaça e conecta as quatro histórias: um rifle de caça.

O autor Thomas Elsaesser propõe que uma forte marca de um novo realismo seria a ubiquidade, ou seja, a universalidade, a presença constante e simultânea, que por vezes é sensação e por vezes tem forma física. Tal presença demanda a existência de uma espacialização do tempo, na qual a presença não seria ancorada em nada (ou seja, *groundless*). Essa ubiquidade, segundo o autor, não seria atrelada a outro humano e sim a um objeto, que nega a presença do outro¹⁰. Em *Babel*, esse objeto que ora toma forma física e ora toma forma etérea, de presença que paira sobre os personagens é o rifle. A presença constante do rifle, símbolo da violência e da morte, nega a presença do outro, nega a alteridade e no caso de *Babel*, a partir dele, começa a se delimitar uma estética da ausência, da incomunicabilidade e da violência. Diferentemente de uma foto ou memorabilia, uma arma não afirma uma presença, mas uma ausência. O rifle não oferece possibilidades de comunicação exceto aquela que se dá pela violência, único propósito de uma arma.

Quanto aos seres humanos, em *Babel*, eles somente ficam contidos em cenários restritos e às suas próprias narrativas. Os cortes rígidos entre sequências narrativas funcionam como fronteiras, separando histórias, países e temporalidades diferentes, pois algumas dessas histórias se passam horas e em outras, vários dias. Ou seja, estruturalmente falando, *Babel* já mostra as fronteiras rígidas para o que era chamado de “Aldeia Global” pelos entusiastas da globalização. O diretor mostra as dificuldades de contato e os paradoxos das nossas noções de simultaneidade, a aldeia global tem fronteiras bastante impenetráveis e desiguais para pessoas, fronteiras que favorecem alguns sentidos de movimentação e não outros. Mesmo que a multiplicidade narrativa de *Babel* evidencie a rigidez das fronteiras contemporâneas, no interior de cada narrativa os paradoxos das identidades contemporâneas ficam expostos nos seus choques contra o espaço ao redor e até mesmo as fronteiras políticas e nacionais.

A primeira narrativa mostrada pelo filme retrata uma família de pastores marroquinos que compra um rifle de um vizinho para afastar predadores das suas ovelhas. Porém, os filhos do pastor atiram em um ônibus turístico que passava na região e acabam sendo envolvidos em um incidente considerado como terrorismo. Este incidente faz aflorar todos os conflitos familiares deste grupo e culmina em um confronto direto com a polícia local.

Totalmente falada em árabe, foca-se na história e nos conflitos de uma juventude isolada no interior do Marrocos: as crianças sem nada para fazer brincam com o rifle, um dos irmãos inclusive demonstra grande naturalidade com a arma e grande esperteza para encobrir o incidente causado. É uma das narrativas que não lida com o outro diretamente, mas somente a distância, o outro parece inalcançável diante do isolamento que o deserto provoca.

10 ELSAESSER (2009, pg.19)

Imagem 1 – Cena de Babel. Os jovens afegãos observam o ônibus de turistas à distância enquanto brincam com a arma que o pai comprou.



Fonte: Babel (Iñárritu, 2009)

A paisagem que emoldura a narrativa, longe de ser o *wilderness* como conceituado anteriormente, é algo doméstico, no qual os dois garotos protagonistas estão confortáveis, apesar de isolados. A quebra ou o estranhamento existe em dois momentos da narrativa, o primeiro com a passagem de um ônibus de turistas no qual eles atiram como forma de testar a eficácia da arma e o segundo quando são caçados pela polícia afegã. Ambos os casos demonstram a troca de violência que impera nas relações impostas.

A identidade dos dois meninos não é questionada por eles próprios, mas por um outro invisível e de certa forma universalizado, o governo dos Estados Unidos. Quando ocorre a mudança de narrativa e o foco se coloca sobre o casal norte americano que passa férias no Marrocos, o espectador descobre que o ato dos dois é considerado um ato de terrorismo pelo governo, antes de qualquer forma de investigação.

O casal interpretado por Brad Pitt e Cate Blanchett parece viver uma crise no seu relacionamento quando a esposa, durante uma viagem de ônibus pelo interior do Marrocos, leva um tiro de forma repentina. Os planos têm de ser mudados e o ônibus de turistas se desloca para uma pequena vila próxima, onde a mulher ferida espera uma ambulância.

Nesse ponto se intensificam conflitos, os outros turistas, que são todos brancos europeus, passam a exigir que o casal americano seja deixado na vila, se utilizando de argumentos relacionados ao medo e estranheza com o ambiente ao seu redor, ou seja, fora do ônibus mora um constante perigo naquele país estrangeiro.

Imagem 2 - Cena de Babel. A personagem de Cate Blanchett vê a paisagem no interior do Marrocos de dentro do ônibus turístico alguns segundos antes de ser atingida por um tiro.



Fonte: Babel (Iñárritu, 2009)

Na sequência de imagens que antecede o momento do tiro, a mulher olha pela janela do ônibus, e vê o outro como estranho e inalcançável, pela sua bolha de vidro e metal. O reflexo da personagem está no vidro, do lado de fora, o seu duplo existe fora da bolha de segurança que o ônibus oferece.

Desta forma, o ônibus funciona como uma fronteira protetora evitando o contato com o estrangeiro, naquela bolha as identidades europeias e norte-americanas estão asseguradas, fora dele é onde se encontra o *wilderness*, o estranho. O tiro que fere a personagem de Blanchett é o que também penetra a segurança desta fronteira fora de casa, tanto para o casal protagonista quanto para os outros viajantes. Neste sentido, a paisagem do Marrocos funciona como uma paisagem também mental, se na narrativa anterior o deserto refere-se ao cotidiano, aqui o deserto é a imensidão que pode abalar a sensibilidade dos ocidentais. Os conflitos colocados no espaço da vila na qual o casal se abriga retratam o choque do contato com o outro que tanto assusta e ameaça os turistas, que prontamente aceitam perder um dos seus iguais para manter sua própria identidade em segurança, centralizada.

Na primeira narrativa os jovens marroquinos aparecem como os residentes daquilo que o casal norte americano compreende como seu *wilderness*. O estranhamento que antes se projetava sobre o Oeste norte americano, agora parece recair sobre o Oriente Médio, local de simultânea fascinação para os turistas, como também medo do que podem encontrar. O papel do vilão, inimigo que ameaça a identidade norte americana, antes impetrado aos nativos americanos, agora é assumido pela figura disforme do terrorista.

No contexto de produção de Babel, nos anos imediatos após o ataque às Torres Gêmeas, fica clara a compreensão do Oriente Médio como um todo sendo visto pelos olhares dos EUA como território estranho a ser conquistado e civilizado. A nova fronteira é Oriente

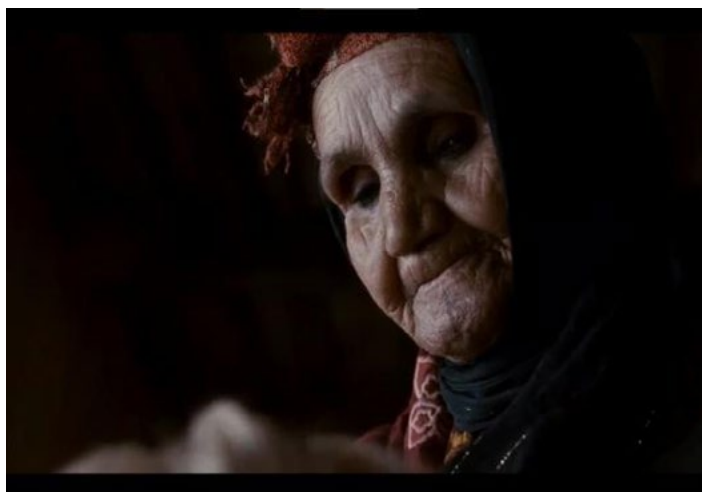


Médio, que atrai tanto o turismo, como a guerra que se desenrolava naquele momento no Iraque. Nesta nova fronteira, o inimigo da civilização é a figura etérea do terrorismo, selo simples e genérico que pode ser atribuído a qualquer um que não seja branco e norte americano, ou seja, é o outro a ser derrotado

Se, tomar-se como referência o trabalho de Stuart Hall, compreendemos que a globalização promove homogeneização cultural ao mesmo tempo que incentiva o fechamento de culturas nacionais em si mesmas. Em Babel, através do turismo, é dado privilégio de circulação quase que irrestrito aos norte-americanos, as fronteiras são porosas, mas não promovem contato e alteridade. Iñárritu parece não ver como o atual cenário da globalização pode promover qualquer forma de igualdade, pelo contrário, na construção das cenas de Babel e dos conflitos dos homens, o diretor propõe uma maior impossibilidade de compreensão na humanidade. Personagens de diferentes nacionalidades tem muita dificuldade ou mesmo, incapacidade de se comunicar, as trocas, em sua maioria das vezes, mediadas pela violência promovem conexões humanas assimétricas e desiguais, que simulam a organização geopolítica das trocas entre países do Norte e do Sul global no século XXI.

Uma vez que o casal americano entra em conflito com os outros turistas sobre ficar ou não na vila, a relação de poder de certa forma se inverte, os dramas humanos e universais podem tomar o lugar da falta de comunicação que imperava nas relações entre turistas e sua paisagem. Desta forma, identifica-se a quebra da barreira protetora e reflexiva simbolizada pelo vidro do ônibus em dois momentos que o casal norte americano se comunica com o os locais. Em um primeiro momento, uma troca de olhares que mostra a estranheza dos locais com os turistas, passando pela curiosidade infantil aos cuidados de uma senhora idosa e depois, quando o marido americano passa a descobrir mais sobre a vida do guia turístico que os levara até ali para receber socorro. O verdadeiro reconhecer-se se dá ao olhar o outro e compreender a história do outro.

Na conclusão desta narrativa, ocorre uma imediata mudança nas relações humanas estabelecidas naquela vila. As identidades que apareceram naquela situação; de uma vítima, uma cuidadora, crianças curiosas e os maridos que dialogam, são de novo substituídas pelas identidades nacionais. Com a chegada do helicóptero do governo casal volta a ser norte americano e a população volta a se tornar parte do cenário exótico do Marrocos, voltando a sua posição de outro incompreensível e envolto de estranheza.

Imagens 3, 4 e 5 – Cenas de Babel. A comunicação que se estabelece pelo olhar.

Fonte: Babel (Iñárritu, 2009)

A seqüência narrativa que se desenrola em Tóquio acompanha uma jovem japonesa que é surda e não se comunica verbalmente, ela demonstra as crises de identidade tradicionais de uma juventude. Ela é carente, busca por ter os desejos correspondidos por outro, e luta para encontrar outros com quem se identifique em meio a imensidão desoladora da

megalópole japonesa. Através dessa narrativa, existe uma reflexão sobre o descentramento de uma identidade que entra em conflito com o mundo ao seu redor, a jovem Chieko deve se reconhecer como mulher e como surda, assumir essas identificações, e compreender como elas provocam conflitos com aqueles diferentes dela, que devem navegar na mesma cidade.

A jovem Chieko busca navegar pela Tóquio do século XXI, que ora é ambiente hostil, quando a garota é incompreendida e ora é ambiente familiar quando Chieko encontra seus pares, aqueles com quem ela consegue estabelecer formas de comunicação. A *wilderness* urbana que a cidade representa para ela provoca o ambíguo sentimento de isolamento, até mesmo do próprio pai, e de busca por um conjunto de pessoas que lhe seja familiar.

A identidade de Chieko é em grande parte constituída pela busca por encontrar os seus semelhantes, aqueles com quem ela possa estabelecer comunicação efetiva, não mediada pela estranheza de uma língua que não tem significado para ela, ou seja, pessoas que seriam falantes da língua de sinais. É quando Chieko se encontra com um grupo desses que ela, ao usar drogas, simbolicamente se liberta da sua incapacidade de se comunicar. A sequência em que a personagem usa drogas não possui sons ou falas faladas, somente sinalizadas, ela não tem cortes rígidos, mas flui entre os diferentes momentos em que os personagens se divertem na *wilderness* urbana, as cenas são construídas de forma fluida, orgânica e guiadas pelas movimentações dos personagens. Compreende-se que é na busca pela sua identidade que a personagem constrói a sua relação com a cidade.

Ao final desta sequência, enquanto vê a cidade a noite, aparece o seu próprio reflexo pela janela do metrô, ela não sente medo ou desespero, como ocorre com a turista norte americana, mas ela sorri. Existe em Chieko, uma busca por se reconciliar e se identificar com o espaço que ela habita. A personagem busca transformar da *wilderness* urbana em um jardim.

Imagem 6 – Chieko usando o metrô após se encontrar com aqueles com quem constrói uma identificação.



Fonte: Babel (Iñárritu, 2006)

Por fim, a protagonista da quarta narrativa de Babel é Amélia, uma babá de origem mexicana que vai ao México para o casamento de seu filho, porém se vê na obrigação de levar as duas crianças que cuida junto, pois os pais delas não voltaram da sua viagem ao Marrocos. No retorno aos Estados Unidos, Amélia entra em conflito com o oficial da fronteira pois ela não possui papeis comprobatórios de que as crianças estavam sob seu cuidado.

De novo, recorrendo ao pensamento de Stuart Hall sobre compressão do tempo no contexto de globalização, a espacialidade que a narrativa assume neste caso específico é justamente aquela de uma fronteira nacional. Amélia atravessa a fronteira para o México sem grandes dificuldades, porém interessa aqui compreender a sequência do seu retorno aos Estados Unidos após a festa de casamento.

Amélia é fruto de uma identidade fraturada típica da pós-modernidade. No contexto do México, ela é vista como aquela distante, que abandonou sua casa e no contexto norte americano ela é o outro, imigrante e diferente em terras nacionais. Esta posição intersticial fica clara justamente a partir do momento do retorno, quando é negado que eles voltem aos Estados Unidos com as crianças no carro devido à falta de uma autorização. Amélia se vê dividida entre sua nacionalidade e seu trabalho em outro país.

Compreende-se neste momento que ela vive uma situação limite, ela não pode voltar ao México, mas também não pode ingressar aos Estados Unidos. A personagem se encontra entre dois países, duas identidades. Em seguida, o motorista do carro, que é sobrinho dela, foge dos oficiais de guarda da fronteira, abandonando tanto Amélia quanto as duas crianças

no deserto.

Imagens 7 e 8 – Sequência de planos da babá no deserto do Texas com as duas crianças.



Fonte: Babel (Iñárritu, 2009)

A sequência de planos acima ilustra como o filme lida com este tipo de situação intersticial onde qualquer identidade é negada a personagem Amélia. Essencialmente, o *wilderness* ao seu redor aumenta de forma a quase “engolir” os personagens em questão. A diminuição das figuras humanas diante da imensidão da natureza, mostra vazio de significado das identidades em conflito que Amélia vivia.

Voltando ao conceito de *wilderness* expresso por Junqueira, a paisagem acima e sua aridez passam a representar para o ser humano o embate com o outro ou com o desconhecido, ou seja, diante da rigidez da fronteira nacional, o papel das identidades, da autodefinição, de qualquer forma de identificação humana, pode ser diminuída, ou até mesmo inviabilizada. É no *wilderness* que as certezas de Amélia quanto as suas obrigações com as crianças são questionadas, a frágil identidade intersticial se rompe. As duas crianças são mandadas de volta aos pais e a babá, que já morava nos Estados Unidos há 20 anos, é deportada de volta ao México.

Stuart Hall aponta três possíveis consequências da globalização nas identidades humanas:

As identidades nacionais estão se *desintegrando*, como resultado do crescimento da homogeneização cultural e do “pós-moderno global”.
As identidades nacionais e outras identidades “locais” ou particularistas estão sendo *reforçadas* pela resistência à globalização.
As identidades nacionais estão em declínio, mas *novas* identidades -híbridas – estão tomando seu lugar.¹¹

No contexto da globalização, como proposto por Hall, as identidades nacionais de países como os Estados Unidos se veem ameaçadas por ciclos de migração e entrada. A conclusão deste cenário é justamente a manutenção das identidades nacionais pela rigidez das fronteiras nacionais, o fechamento na tradição norte americana, para que esta não fosse mais ameaçada pela babá estrangeira.

De certa forma, *Babel* de Alejandro Iñárritu representa narrativamente estas três consequências do cenário global, tomamos aqui por enfoque a oposição entre reforço das identidades nacionais e ascensão de identidades híbridas: A personagem Amélia representa uma identidade híbrida que se choca com o reforço do ambiente nacional. A passagem desta personagem pelo *wilderness* explora o simbolismo da luta pela migração das periferias para o centro do capitalismo, ilustrando os embates políticos do mundo moderno sobre a dificuldade de se tornar um imigrante do Sul para países do hemisfério Norte. Nesse sentido, a paisagem ao redor, o árido deserto amarelado, aparece como selvagem a ser desbravado se a personagem deseja sobreviver na babel contemporânea, desigual e ambígua por natureza.

O paradigma da globalização como determinante na formação das identidades contemporâneas

A principal marca de *Babel* é ausência, em oposição a ideia de presença. A ausência está na incapacidade dos indivíduos de se autodefinir, o que por sua vez tem espelho no ambiente ao seu redor. O espaço ao redor dos personagens se faz presente como uma espécie de *wilderness*, uma paisagem mental inóspita, cruel e transformadora que abala as identidades já frágeis de todos os envolvidos. Seja as duas visões sobre o deserto do Marrocos, seja uma Tóquio lotada ou a fronteira entre Estados Unidos e México, o ambiente expõe como estes personagens perderam suas certezas e convicções que os definiam diante da ameaça fantasmagórica do outro que não está ali presente.

A ausência é ainda mais marcante no aspecto da comunicação, afinal o filme é falado em quatro línguas diferentes e a única forma de interação entre elas é justamente a mediação da legenda, ferramenta exclusiva do espectador. Outra ausência que ecoa de forma fantasmagórica sobre todos os personagens é o rifle, que provoca a negação da presença

11 HALL (2006, pag. 69)

de um outro. A forma imaterial que esse rifle toma enfatiza sua universalidade e relembra ao espectador

É natural que o *wilderness* seja o fator dominante nas imagens, que se alternam entre planos muito fechados, closes de rosto e grandes planos das mais diversas paisagens que despontam no filme. Planos como estes confrontam homem e o ambiente ao seu redor, criando uma relação transformativa entre ambos. Uma vez que a própria matéria da constituição do *wilderness* na mentalidade humana é a sensação de estranheza e desconforto que abalam as identidades, Iñárritu ao usar a paisagem desta forma propõe uma visão crítica e cética em relação ao grande entusiasmo com a globalização, no começo do séc. XXI.

Referências Bibliográficas

DENNISON, Stephanie. **Desmascarando o Neoimperialismo ou reafirmando o Neocolonialismo? A representação da América Latina em coproduções recentes.** In.: DENNISON, Stephanie (org.) **World Cinema As novas cartografias do cinema mundial.** 2. Ed. São Paulo: Editora Papyrus, 2013.

ELSAESSER, Thomas. **World Cinema: Realism, Evidence, Presence.** In.: NAGIB, L e Mello, C. (orgs). **Realism and the Audiovisual Media.** 1 ed. Hampshire: Palgrave Macmillan, 2009.

FRANÇA, Andreia. **Paisagens fronteiriças no cinema contemporâneo.** ALCEU - v.2 - n.4 - p. 61 a 75 - jan./jun. 2002

GIUNTUNI VIANA, Mauro. **Alejandro González Iñárritu e a Renovação do Cinema.** Revista Z Cultural (UFRJ), v. Ano XI 2016, p. 09, 2016.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade.** 11 ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

JUNQUEIRA, Mary Anne. **Estados Unidos: Estado Nacional e Narrativa da Nação (1776-1900).** 2 ed. São Paulo: EDUSP, 2018.

MORETTIN, Eduardo. **O Cinema como Fonte Histórica na obra de Marc Ferro.** Curitiba, História: Questões e debates (Editora UFPR), n 38, 2003, p. 11-42.

NAPOLITANO, Marcos. **A História depois do Papel.** In.: PINSKY, C.B. (org.) **Fontes Históricas.** 2.ed. São Paulo: Contexto, 2008, p. 235 – 289.



A TORTURA (RE)ENCENADA COMO DENÚNCIA: UMA ANÁLISE DE “BRAZIL, A REPORT ON TORTURE” E “NO ES HORA DE LLORAR”

TORTURE RE-STAGED AS DENUNCIATION: AN ANALYSIS OF “BRAZIL, A REPORT ON TORTURE” E “NO ES HORA DE LLORAR”

Jean Carillo de Souza Silva¹

 <https://orcid.org/0000-0003-1895-2678>

 <https://doi.org/10.46401/ardh.2022.v14.15270>

Recebido em: 01 de fevereiro de 2022.

Aprovado em: 11 de outubro de 2022.

RESUMO: Este artigo tem por objetivo interpretar, sob a perspectiva da antropologia visual, dos filmes documentários “Brazil, a report on torture” e “No es hora de llorar”. Ambas produções foram realizadas no Chile em 1971, mas abordam e, sobretudo, encenam a tortura sofrida por militantes brasileiros durante a ditadura militar (1964-1985). Assim, por meio da descrição das sequências fílmicas em que há tais encenações, pretendemos evidenciar alguns efeitos de sentido, indícios de uma cultura, sociedade e de um tempo no qual a prática da tortura era institucionalizada.

RESUMO: This article aims to interpret, from the perspective of visual anthropology, the documentary films “Brazil, a report on torture” and “No es hora de llorar”. Both productions were made in Chile in 1971, but address and, above all, stage the torture suffered by Brazilian militants during the military dictatorship (1964-1985). Thus, through the description of the film sequences in which there are such scenes, we intend to highlight some effects of meaning, indications of a culture, society and a time in which the practice of torture was institutionalized.

Palavras-chave: antropologia visual; documentário; tortura; ditadura militar.

Palavras-chave: visual anthropology; documentary; torture; military dictatorship

¹ Doutorando (Programa de Pós-Graduação em Mídias - UNICAMP). Possui graduação em Comunicação Social (Jornalismo) e especialização em Metodologia e Didática do Ensino Superior pela Fundação de Ensino Superior de Passos. Mestre em História (área de concentração em História Social) pela Universidade Federal de Uberlândia (UFU). Atualmente é professor designado da Universidade do Estado de Minas Gerais - unidade Passos, atuando nos cursos de Jornalismo e Comunicação Social - Publicidade e Propaganda. Pesquisador dos seguintes grupos: Labiam e GEIND (ambos da Universidade do Estado de Minas Gerais - UEMG), e Estudos sociais em linguagem, memória e cultura visual (da Universidade Federal de Ouro Preto - UFOP). Interessa-se, especialmente, por processos midiáticos e suas relações com as memórias sociais produzidas sobre ou durante a ditadura militar brasileira (1964-1985).

Introdução

Nas últimas quatro décadas, mas especialmente a partir do período da redemocratização ocorrido em meados da década de 1980, temos assistido a uma crescente produção de filmes, ficcionais ou documentários, cujas narrativas se ocupam do período e doseventos atrelados à ditadura militar brasileira (1964-1985). Assim, esses filmes, das formas mais variadas, abordam o cotidiano autoritário do país durante os “anos de chumbo” por meio de tramas que discutem o processo histórico do golpe de Estado de 1964, as ações de órgãos de repressão e de movimentos, grupos ou indivíduos que aturam na resistência, armada ou não à ditadura, mas discutem também aspectos culturais, econômicos e sociais mais amplos como representação verbo-visual do período citado.

Desse modo, independentemente se essas produções integraram o circuito comercial de cinema, tiveram alguma carreira nas emissoras de televisão, festivais de cinema e, mesmo, mais recentemente, nas plataformas de *streams*. Neste sentido, elas desempenham um papel social importante, pois constituem, sem dúvida, “lugares de memória” (NORA, 1993) e “mídia de memória” (TOMAIM, 2016). Memórias que se encontram, aliás, em flagrante disputa por negacionistas, embora essa querela seja contemporânea da própria ditadura, de um período de cerceamentos e suspensão de liberdades civis legitimadas por uma política autoritária de Estado.

No entanto, se por um lado a maior parte da produção fílmica que aborda as ações e reações à ditadura somente veio à tona após o processo de abertura política, iniciado com a Lei da Anistia promulgada em 1979, por outro, temos exemplos de filmes documentários, notadamente dirigido por estrangeiros, que foram produzidos ainda quanto o sistema repressivo vigorava. Esse é o caso de produções como “On vous parle du Brésil: Tortures” e “On vous parle du Brésil: Marighella”, dirigidos pelo cineasta francês Chris Marker em 1969²¹ e dois outros filmes realizados, também, por diretores estrangeiros e sobre os quais nos ocuparemos mais detidamente, pois constituem o *corpus* central deste artigo. São eles: “Brazil, a report on torture”, dirigido pelos estadunidenses Saul Landau e Haskell Wexler, e “No es hora de llorar” dirigido pelos chilenos Pedro Chaskel e Luiz Alberto Sanz. Ambos documentários, sendo o primeiro de longa-metragem e o segundo de curta-metragem, foram gravados em 1971, no Chile, e têm como protagonistas alguns dos setenta presos políticos brasileiros (militantes/guerrilheiros de diversas organizações), extraditados naquele mesmo ano para o país andino. Os 70, como esse grupo passou a ser conhecido, foram trocados pelo embaixador suíço Giovanni Bucher, que havia sido sequestrado em uma ação, a quarta e última do tipo, realizada por Lamarca e a Vanguarda Popular Revolucionária (VPR).

2 Sobre essas duas produções conferir a análise realizada por Marcius Freire em: FREIRE, Marcius. Entre fisionomias e colagens. Chris Marker e a série *On vous parle du Brésil*. In: ABREU, Nuno Cesar; SUPPIA, Alfredo; FREIRE, Marcius. **Golpe de vista: cinema e ditadura militar na América do Sul**. São Paulo: Alameda, 2018.

Para tanto, este artigo objetiva analisar “Brazil, a report on torture” e “No es hora de llorar” para apontar as vezes em que seus diretores se valeram, por hipótese, de certa perspectiva etnográfica para registrar os testemunhos dos entrevistados. Desse modo, buscamos compreender os procedimentos cinematográficos que habilitariam ambos documentários a ser considerados como um exercício e/ou objeto da antropologia visual/fílmica.

Da Antropologia e do cinema à antropologia visual/fílmica

A antropologia contemporânea que se estabeleceu a partir da contribuição de vários autores como uma disciplina-saber no decorrer do século XX tem, de forma genérica, no ser humano e suas dimensões sociais, culturais, biológicas o seu objeto e razão de ser. Ademais, herdeira, como diversas das chamadas ciências humanas e sociais que nasceram na modernidade, de uma compreensão eurocêntrica do mundo; sustentada pelo duplo colonialismo/racismo, a antropologia (e suas modalidades etnologia e etnografia) por anos investiu, sobretudo, em pesquisas nas quais os humanos estudados pertenciam a culturas e sociedades consideradas exóticas, por vezes descritivas primitivas, isto é, uma classificação realizada a partir da perspectiva ocidental. No entanto, esse tipo de compreensão, que se provou equivocada, foi e tem sido largamente problematizada, criticada e superada por antropólogos que adotaram conceitualizações, métodos e abordagens outras, por exemplo Franz Boas³² cujas formulações já no início do século XX, especialmente sobre o conceito de cultura, contribuíram para abrir campo para a antropologia.

Uma vez criticada, chegamos ao termo no qual “é possível entender a antropologia como uma forma de conhecimento sobre a diversidade cultural, isto é, a busca de respostas para entendermos o que somos a partir do espelho fornecido pelo “Outro” (SILVA *apud* SANTOS, 2010, p.197). Ora, se a antropologia é, conforme Silva, essa forma de conhecimento que possibilita, ao ver o outrem, se ver, os dispositivos e as narrativas fílmicas podem e devem ser, igualmente, instrumentos importantes nesse processo.

O cinema e a antropologia moderna são mais do que contemporâneos, posto que eles dividem inúmeras afinidades, a saber:

a busca do registro de diferentes modos de vida; sua função enquanto memória e “acervo” de diversos modos de ser; o desejo de proximidade com aqueles que nos são distantes; a relação com o mundo do outro; a tentativa de reconstruir esse outro mundo; a tentativa de buscar no outro o que é de si, fazendo do outro um espelho; a busca incessante de aspectos universais nos diferentes modos de ser humano, até mesmo certo *voyeurismo* (NOVAES, 2009, p.10)

3 Segundo Jean Poirier, a “personalidade e a obra de Boas têm um aspecto desorientador. (...) não publicou senão duas ou três obras, que – trata-se de um fato – não contam de forma alguma entre as obras mais importantes da Antropologia Social. (...) Nenhum antropólogo americano é mais respeitado, e, todavia, Boas não propôs teoria geral nem deu análise exemplar de determinado sistema social” (POIRIER, 1981, p.57).

Reflexão semelhante, que aponta para uma relação praticamente imbricada entre o cinema e antropologia, nós encontramos também em Freire, para quem na ocasião na qual “a primeira objetiva de uma câmera cinematográfica (...) foi apontada para um ser humano não europeu e registrou sua presença, conta a história que teria nascido o filme etnográfico. Isso significa dizer que esse tipo de filme veio à luz com o próprio cinema” (FREIRE, 2012, p.183).

É também nesse sentido que Claudine de France salienta a existência quase secular de produções em audiovisual de “caráter etnográfico” realizadas tanto para “fins de pesquisas antropológicas intencionais e destinadas a especialistas, como concebidas sem finalidade científica e destinadas a um público indeterminado” (FRANCE, 2000, p.17). Ora, para a autora, tais produções fílmicas são de diversas modalidades (em gêneros e linguagens cinematográficas) o que as situaria em uma “zona movediça e ambígua que vai da ciência à arte, do esboço à obra acabada, do documentário à ficção” (FRANCE, 2000, p.17). Contudo, também para de France, independentemente do gênero cinematográfico, em comum os filmes etnográficos apresentam “como ponto de partida a observação do real, mesmo que, às vezes, essa observação seja algo provocada e que a maneira como o real é apresentado possa, de vez em quando, buscar inspiração em alguns procedimentos próprios aos filmes de ficção” (FRANCE, 2000, p.17). Nesse sentido, o mais relevante para que um filme seja considerado etnográfico não é, necessariamente, a sua pertença a um gênero específico ou, notadamente, um documentário que, em geral, por seu status social – considerado *verdadeiro* – é tido por muitos como a única modalidade fílmica, de fato, etnográfica.

Cabe, entretanto, salientar que, embora o cinema e a antropologia compartilhem afinidades desde o limiar do século XIX, quando datam mais ou menos os seus nascimentos; embora os filmes, assim como as fotografias, fossem largamente utilizados como ferramentas para registro durante incursões etnográficas em campo e, posteriormente, nas análises etnológicas, o nascimento daquilo que viria a ser a antropologia visual, como disciplina, data de meados dos anos de 1950.

Ocorre que no início do século XX, imbuído de ideias científicas, a antropologia se valeu do uso das imagens como uma forma de comprovação a objetividade do trabalho realizado em campo. O filme é a fotografia, nesse sentido, eram apenas meros instrumentos, acreditava-se, de verificação. Talvez com Flaherty e o seu *Nanook of the North*, considerado primeiro documentário, os usos possíveis da imagem no registro do “outro” começaram a ser repensados. Isso porque Flaherty não apenas filmou o *Nanook*, o personagem que dá o nome ao filme, mas conviveu com ele e seu grupo *innuit* por 12 meses, de modo que a produção revela traços culturais e práticas sociais com seus tempos “fracos” e “fortes”, para usar os termos de Claudine de France (2000). Ademais, segundo Novaes (2009, p.14),

Ao observar e absorver a cultura nativa, Flaherty introduz o conceito de câmera participante, que não só participa dos eventos registrados, mas também reflete a perspectiva do nativo. Outro grande mérito deste filme reside no fato do espectador ser levado a conhecer e se identificar com pessoas reais, que pertencem a um contexto social definido, cujo exotismo e peculiaridade apontam para a proximidade e para a luta hostil, do ponto de vista ocidental, entre o homem e a natureza.

Contudo, conforme ainda considera Novaes, a perspectiva – e a objetiva – de Flaherty é “fixa, estática”, pois ele apresenta uma espécie de “presente etnográfico em que não são percebidas as mudanças e transformações.” Ou seja, conquanto Nanook seja um paradigma na representação fílmica e um avanço nos usos das imagens para/pela etnografia, ele ainda não trabalhava a noção temporal a contento, isto é, não se comparada com as transformações e práticas cinematográficas e antropológicas que aparecerão anos depois.

Porquanto, ainda que os filmes sobre povos e culturas outras tenham se tornado independentes das pesquisas acadêmicas e relativamente populares entre os anos de 1930 e 1940, somente na década de 1950, como já dito anteriormente, que o filme etnográfico se “converteu definitivamente em uma disciplina institucionalizada com especialistas y críticos reconhecidos” (BRIGARD, 1995, p.32). Mas, antes disso, certamente, corroborou para a constituição da disciplina a incursão realizada por Margaret Mead e Gregory Bateson em 1936 no Bali, da qual resultou *Balinese Character*, “a primeira pesquisa antropológica a se servir sistematicamente da fotografia e do cinema como instrumentos, tanto na coleta de dados quanto na divulgação de seus resultados” (FREIRE, 2006, p. 63). Dali em diante muita coisa mudou no mundo – da antropologia, do cinema e a realidade histórica – e Mead se tornou uma referência praticamente incontornável para a antropologia visual, sobretudo, após ter escrito a introdução à hoje clássica coletânea publicada em 1974 por Paul Hockings: *Visual Anthropology in a Discipline of Words*.

O fato é que na segunda metade do século XX avanços tecnológicos e técnicos no campo da produção imagética (em audiovisual ou não) possibilitaram, por conseguinte, o experimento de outras linguagens, abordagens e formas de registros, das quais, provavelmente, a antropologia também se beneficiou. Aliás, Jean Rouch talvez seja o exemplo basilar de como a representação não precisa estar subjugada a tentativa de uma descrição que tenta ingenuamente apreender a realidade objetiva. Ao contrário, o que o cinema etnográfico de Rouch nos mostra são as possibilidades de uma representação fílmica que é capaz de comportar a realidade histórica e o imaginário fantasioso como unidades complementares e significantes. Nesse sentido: “Rouch não buscava a verdade ou conhecimento; sua câmera era o agente transformador. Através dela, Rouch escapava das limitações da linguagem e procurava chegar àquilo que é transcendente, desconhecido, indizível” (NOVAES, 2009, p. 22).

Ora, mas qual a relação da antropologia visual com dois documentários que registraram e denunciaram a tortura realizada no Brasil durante a ditadura militar (1964- 1985)? A resposta para isso está no fato da Antropologia Visual, ou fílmica, ter se firmado nos últimos anos como uma disciplina autônoma, isto é, não mais uma prática auxiliar da. Apreen-

dida dessa forma, como uma disciplina autônoma, significa considerá-la, portanto, uma disciplina que tem o seu objeto especificado, a saber, “o homem filmado tal qual como ele aparece colocado em cena pelo filme” (FRANCE, 2000, p.18). Para além disso, para de France, “a originalidade da disciplina está no fato de que ela possui um objeto de duas faces: o homem e a imagem do homem”, ou seja, para a autora o objeto é duplo, pois também o filme, “seu instrumento”, também pode ser seu objeto (FRANCE, 2000, p.18).

É nesse sentido, da tentativa de observar a cultura e a sociedade que possibilitou a ditadura militar brasileira (1964-1985) tal como elas foram elaboradas fílmica e cenicamente por esses dois documentários – “Brazil, a report on torture” e “No es hora de llorar” – que vamos nos concentrar. Procedimento realizado, especialmente, a partir da descrição etnográfica⁴ de um fato histórico, real, isto é, das simulações e encenações das torturas. Elas que, por sua vez, têm como referente a *própria* tortura.

Encenações da tortura

Gravado no Chile em 1971, “Brasil, relato de uma tortura” tem como protagonistas alguns dos 70 ex-presos políticos banidos dias antes para aquele país andino – à época governado por Allende – em troca do embaixador suíço. Nele, os diretores Haskell Wexler e Saul Landau apresentam, como o nome indica, um relato das torturas sofridas pelos militantes guerrilheiros brasileiros durante o período em que estiveram presos durante a ditadura militar (1964-1985). Aliás, o documentário foi realizado porque Wexler e Landau “estavam no Chile, para entrevistar Salvador Allende, e, enquanto esperavam para marcar a entrevista, ficaram sabendo da chegada do grupo. Resolveram entrevistá-los”⁵.

4 Sobre a descrição etnográfica, problematiza Freire (2012, p.185): “Mas, em termos mais específicos, em que se traduziria a descrição etnográfica? Seria ela a transposição para a linguagem escrita e a organização das informações recebidas pelo pesquisador através de seus órgãos sensoriais e armazenadas em sua memória? Em assim sendo, é lícito esperar que, para obter suas credenciais científicas, essa descrição esteja imbuída de “objetividade”, que corresponda exatamente àquilo que foi visto, ouvido, sentido pelo observador. Ora, será que tal objetividade é possível? Será que a linguagem de que vai se servir o pesquisador para se assumir como mediador entre o mundo histórico, no qual se coloca como observador, e o leitor não lança mão dos mesmos recursos retóricos e semânticos utilizados pela literatura? Não seria a descrição uma forma literária que, como o romance, o conto ou a poesia, se serve de figuras de linguagem para expor o ponto de vista de seu autor e, dessa forma, trazer em si as marcas da subjetividade desse autor?”. Já para de France (2000, p.31), “De uma maneira geral, descrever consiste em dar-se o tempo de observar e de mostrar. O tempo deve poder ser suficientemente esbanjado, para que aquilo que a imagem mostra vá além de simples amostras de gestos, ações, acontecimentos sem continuidade, e ofereça uma apresentação continuada das manifestações sensíveis referentes a um tema por elas englobado, excedendo-o sempre um pouco. Isso significa que uma descrição fílmica possui uma amplitude, no tempo e no espaço, que tende a restituir, se possível, toda a densidade do real dar-lhe corpo, com – mais uma vez – seus tempos fortes, seus tempos fracos, mas também seus tempos mortos, até a pura espera silenciosa dos seres filmados”.

5 DOCUMENTOS REVELADOS. **Documentário Brazil: A Report on Torture (1971), de Haskell**

Assim, a partir dos relatos, mas, sobretudo, das encenações de sessões de tortura, as quais nos deteremos melhor mais adiante, a produção procura denunciar para um público internacional, destacadamente o estadunidense, as ações dos órgãos da repressão e a própria existência de uma ditadura militar no Brasil. Contudo, a denúncia – cujo efeito seria eminentemente político nesse caso – se não surtiu o efeito desejado, resultou, ao menos na nossa perspectiva, em um registro memorialístico e histórico acerca do que se passava no Brasil sob a vigência de um regime autoritário. Mas antes que cheguemos as questões próprias da produção da memória, vamos nos ater a alguns elementos do filme que nos parecem profundamente significantes.

Na primeira cena do documentário, em fonte branca contrastada por um fundo preto, consta a informação, em inglês, de que o Brasil era governado por uma ditadura militar desde o golpe de 1964. Segundo ainda as informações contextuais, as prisões brasileiras estavam cheias de presos políticos, mas, em janeiro de 1971, os militares libertaram 70 presos em troca do embaixador suíço que havia sido sequestrado pela “clandestinidade revolucionária”. Assim, “algemados juntos, os 70 foram levados de avião para Santiago do Chile, onde este filme foi feito”. Enquanto essas informações aparecem na tela divididas em três sequências de poucos segundos, uma trilha cadenciada em que sobressaem sons metálicos pode ser ouvida em um crescendo até que ao término das informações, que indicam uma preocupação dos diretores em situar histórica e politicamente a narrativa do que virá pela frente, ela cessa.

A imagem então se abre e revela um grupo de quatro homens. Um deles segura um microfone em quanto o outro fala. A câmera em plano aberto permite localizar o grupo na frente de um ônibus visivelmente deteriorado, paulatinamente a imagem se fecha naquele que fala em português:

nós sabemos que essa entrevista vai para o povo norte-americano. Se não me engano é de uma TV de São Francisco, correto? Então queríamos dizer que damos essa entrevista, porque nos sentimos a responsabilidade do povo norte-americano frente ao povo brasileiro, de fazer alguma coisa que melhore as condições de nosso povo. Se nós outros 70 estamos aqui é por uma questão de resistência física em que conseguimos sobreviver as torturas. E eu, por exemplo, sou um caso em tantos outros companheiros. E temos muitos companheiros que são mortos na prisão. Há todo momento são mortos na prisão... e cada vez a polícia mata mais pessoas, mais brasileiros e cada vez a repressão se estende mais e pretendo pessoas inteiramente inocentes. Só queria dizer isso. Obrigado.

Esse homem não identificado fala, sobretudo, por um “nós” que representa naquele contexto uma coletividade dupla que pode ser entendida tanto como a dos membros da resistência à ditadura, que ele denuncia, quanto uma maior e totalizante, representada pelo povo brasileiro. É dessa coletividade que ele se dirige a outra: o povo norte-a-

Wexler e Saul Landau. Disponível em: <https://documentosrevelados.com.br/documentario-brazil-a-report-on-torture-1971-de-haskell-wexler-e-saul-landau/> Acessado em 30 de novembro de 2021.

mericano, a quem ele chama à responsabilidade pelo o que se passa no Brasil. Essa cena antecede o título do filme – *Brazil*, em vermelho, a *report on torture*, em branco – que surge ao som da mesma trilha cadenciada, metálica e incômoda.

Realizada essa espécie de preâmbulo, a câmera mostra um conjunto de homens que falam em português, espanhol e inglês. A câmera busca um foco, registra o rosto de alguns homens sorrindo. A câmera é movimentada mais uma vez, ela muda de ângulo e isso nos permite ver que o grupo sorri e conversa em “portunhol” com outro homem que está a se despir. O homem, não identificado, assim com os demais, fica apenas de cuecas. Mas é nesse momento que percebemos que os demais homens são brasileiros, mas o outro não que é provavelmente chileno, dada as tentativas de se falar em espanhol com ele. Os brasileiros preparam, orientam e conduzem o homem seminu para uma encenação de um dos métodos de tortura mais famosos do período da ditadura militar brasileira: o “pau-de-arara”.

Em “Brazil, a report on torture” as encenações das torturas são sempre intercaladas por entrevistas com alguns dos ex-presos políticos brasileiros. Nessas entrevistas, é possível verificar a existência de um padrão de abordagem, à medida que a pessoa é chamada a se identificar (nome completo, idade, cidade de origem), identificar o seu campo ou organização de militância e narrar em que circunstância foi preso/a pelos órgãos de repressão.

Dessa forma, vemos descortinar uma variedade de tipos: estudantes, advogados, operários, religiosos, homens e mulheres jovens e adultos, da classe média ou não, envolvidos na luta armada ou não, oriundos de diversas regiões do Brasil e alguns com pais estrangeiros. Portanto, o documentário engendra uma narrativa que tenta dar conta da multiplicidade de sujeitos que se opuseram à ditadura militar, desacreditando a ideia de radicais de esquerda. Contudo, apesar dos depoimentos serem, por seu conteúdo, relevantes, são as encenações de torturas que impactam. E esse impacto não é por sua dramatização, ou seja, tão somente por aquilo que elas hipoteticamente simulam, mas por aquilo que elas têm, nesse contexto, de elemento ritualístico.

Pois bem, nas imagens da primeira encenação de tortura, é perceptível o desconforto do homem seminu – o chamaremos de corpo-cobaia, pois é o corpo assujeitado a objeto da tortura, ainda que cênica – que não sabe o que fazer para se posicionar na barra de ferro elevada a poucos centímetros do chão, mas segurada pelos demais homens. Os brasileiros, sempre em grupo, continuam a instruí-lo onde pôr os joelhos, os braços, os pulsos que vão sendo amarrados. A câmera grava, sem cerimônia, toda a preparação dessa tortura teatralizada. Cabe assim, considerar que a

tortura é uma representação de poder e forças e os personagens entram em cena com um sistema simbólico de relação. É como um teatro, um vínculo comunicativo que, na realidade se trata de uma narração do poder, um teatro de marionetes onde os executores e as vítimas se movem no ritmo e nabaluta de uma direção. Na tortura, os sentimentos estão representados no grau máximo de sua dramaticidade, sendo, portanto, extremamente teatral o termo teatro é apropriado, porque, na maioria das vezes, se trata de um “mise en scène” e não de um procedimento legal (BARRETO, 2010, p.49-50)

Assim, teríamos nesse documentário o teatro do teatro, se é que tal comparação é possível e/ou pertinente. O fato é que o plano sequência utilizado, espécie de *continuum* temporal que tenta captar os pormenores da amarração do corpo-cobaia, também flagra ao fundo crianças a brincar. Nesse ponto, um brasileiro, também não identificado, começa a explicar em “portunhol” os procedimentos, a descrever o que se passa. A câmera se volta para ele rapidamente, mas, logo em seguida, foca no rosto do corpo-cobaia e dele, em um plano detalhe conseguido por meio de um zoom, para os pulsos amarrados.

Enquanto isso, o brasileiro incumbido, ou que se voluntariou para explicar aquela encenação, segue a dizer que as pessoas ficavam naquela posição do “pau-de-arara” durante horas, mas com a barra suspensa. A câmera, impassível, continua a registrar todo o processo: os brasileiros – instrutores? – conversam, dão tapinhas afetuosos no homem a ser “torturado”. Eles se preparam para suspendê-lo do chão e, no entorno da ação, a câmera mostra, involuntariamente, pessoas que ao ver o que se passava se aproximam para presenciar o movimento da subida do corpo-cobaia, inclusive a criança que antes brincava e agora aparece, rapidamente, com a mão na boca em sinal de curiosidade. Ao tentar se deter mais na reação da criança, que acaba por se esquivar e desaparecer em meio aos adultos, a objetiva se volta para o corpo-cobaia a tempo de ele ser dependurado no pau-de-arara apoiado em um suporte improvisado. O corpo, que é apenas corpo (sem fala, incapaz de reagir ou simular uma reação) é o centro de toda a ação fílmica, porém, em volta dele é possível perceber uma atmosfera de excitação, um frenesi mal reprimido, um contentamento, talvez, que é tão ou mais significativo do que as encenações da tortura.

O corpo-cobaia continua sem saber o que fazer. Ele parece não compreender o que lhe dizem os brasileiros. Também parece não compreender qual é a posição corporal adequada estando em “pau-de-arara”. Alguém o manda abaixar a cabeça ao mesmo tempo em que lhe empurra ela para trás. O “narrador” segue a descrever o que acontecerá: “E agora quando la persona esta en pau-de-arara se vai hacer el caldo, el afogamento”. A câmera registra um homem a se aproximar com uma mangueira aberta, mas da qual jorra pouca água, e dizendo para o corpo-cobaia que será um afogamento. Ele diz para o homem que serve de cobaia abaixar a cabeça. Mas nesse momento, com a câmera a gravar a reação daquele que é torturado, duas ações extracampo chamam atenção. E elas ocorrem de forma quase concomitante. Em um primeiro momento, de fora do plano da imagem alguém grita: “abre a bica, pô!” e, depois, aquele que está a segurar a mangueira de jardim diz, em um misto de sarcasmo e melancolia: “Vou ficar parecendo um torturador... Logo eu”. Quem faz a vez de torturado sorri constrangidamente e os pedidos para ele “abaixar” a cabeça permanecem.

Importante salientar que essa ritualística é coletiva. São vários os homens que participam, assim como são vários os outros homens e mulheres que acompanham o que se passa. Por isso há várias intervenções, falas, gestos, expressões que se perdem no meio dessa coletividade. São ações que não se dirigem para a câmera, mas que podem ter sido

estimuladas pela situação que a presença dela criou ali: essas encenações de tortura.

É por isso que algumas palavras se perdem em um contexto mais amplo, embora façam sentido para aquela circunstância e para nós, que assistimos ao documentário. Por exemplo, ainda quando o corpo-cobaia estava no pau-de-arara uma voz masculina fala em “demonstração” e, então, é possível ouvir risos que não são “mostrados”, mas estão presentes, isso no momento no qual a câmera registra alguém a bater com um instrumento nos pés daquele que está no pau de arara. Ouve-se que aquilo dói... A cena é sucedida por um grupo, os mesmos que instruíam na simulação da tortura, a falar daqueles que tinham sido assassinados pela ditadura: Bacuri, Marighella e outros são citados. No entanto, mais importante do que lembrar os nomes dos mortos é mostrar os sinais, as marcas da tortura no corpo vivo. Um homem jovem – e nas imagens quase todos são jovens – mostra nas costas hematomas que teriam sido provocados por queimaduras de cigarros dos agentes da repressão durante interrogatórios. Outro homem com um cigarro apagado em mãos demonstra gestualmente como os agentes da repressão faziam. Ouve-se então: “acende o cigarro”. O cigarro é acendido, de fato, mas não é utilizado.

Mais uma demonstração de como era a tortura. Mais uma vez temos um grupo de homens, mas eles demonstraram a tortura em uma mulher, uma brasileira como eles. Um narrador diz que tanto homens como mulheres ficam inteiramente despidos, fala que acompanha a mulher a tirar suas roupas. “Saca las vestes para que los carascos introduza fios em anus, vagina, em membros, em toda parte sencibile del cuerpo. Nesse momento, a mulher que está sendo ajudada a se despir diz: “vocês estão ficando profissionais”, ao que ouve como resposta: “com muito prazer” de um homem que não aparece, pois a câmera está ocupada em registrar a encenação de tortura. A mulher então se deita, de biquini. Ela tem a boca tampada por um pedaço de pano e depois é levantada de cabeça para baixo por alguns homens, enquanto aquele que parece ser sempre o instrutor, o diretor das encenações conduz a simulação de interrogatório: “conta o que você fazia na organização?”. Mais uma vez pessoas assistem essa demonstração, inclusive duas crianças que têm seus rostos filmados antes que a câmera retorne para a demonstração de onde os fios eram colocados na hora da tortura. Mostra-se, então, onde os fios eram colocados nos mamilos, no ventre. Durante esse tempo, a mulher, outro corpo-cobaia, permanece de olhos fechados, mesmo quando socos e puxões de cabelo são simulados. Enquanto ainda assistimos a essas imagens, ouvimos o entrevistador perguntar o que se sente quando se está no pau-de-arara. A resposta é mostrada já com a moçada de pé: “dor nos braços, dor no corpo inteiro”. Mais uma pergunta, praticamente inaudível, mas cuja resposta é um evasivo “não, diferente de lá, né?”. À pergunta se ela se lembrava de alguma coisa, a moça responde que “não, só uma sensação de angústia”. Por mais de uma vez ela diz, com um olhar vago e não voltado diretamente para a câmera, não se lembrar das sessões de tortura sofridas.

Para outra cena com encenação de tortura ouve-se uma narração de um homem sobre a tortura sofrida por ele enquanto, mais uma vez, a imagem que vemos é de mais um corpo-cobaia masculino se despindo. Ele é deitado seminu sobre uma mesa e tem as pernas e

mãos amarradas em uma posição desconfortável, pois o tronco não fica inteiramente na superfície do móvel. Durante as amarrações e, à medida que o corpo do homem é tensionado, a câmera grava expressões de dor. O entrevistador pergunta para ele onde sente a pressão, a resposta é: "na espinha". Mais uma vez simulam um afogamento com um jarro de água, mas um homem oferece apoio a parte de cima do tronco do corpo-cobaia, a que não está sobre a mesa, para provavelmente aliviar a dor de se ficar naquela posição. Um dos homens que faz o papel de torturador – aquele que descreve aquele método de tortura – tem um bastão em mãos e diz que os policiais batiam com um instrumento como aquele no abdômen. Fios, para simular o eletrochoque, são colocados no corpo: saco escrotal, orelhas e a câmera grava em plano detalhe essa parte do corpo. O entrevistador pergunta o nome daquele método e o avisam que se chama "mesa de operação". Sobre ele, um dos "70" conta em "portunhol" que "o preso morre, como Chael... Chael recebeu tantas pancadas e choques elétricos no intestino que só aguentou um dia de tortura... com uma hemorragia interna. Mário Alves também, com um cacete no ânus. Um cacete com dentes. Quando puxa, ele tem uma posição que quando ele entra e quando sai os dentes o segura. Como uma flexa". A descrição realizada por esse homem é seguida por uma demonstração gestual e uma caneta como exemplo. A câmera grava em plano fechado. Outros nomes e de como essas pessoas foram mortas na tortura são citados.

Minutos e algumas entrevistas depois, o cenário da mesa de torturas volta a aparecer para a encenação de mais um método. Ao corpo-cobaia que permanece sobre a mesa, mas agora sentado, é explicado por um homem o que fizeram com ele: os testículos foram amarrados aos dedos dos pés de modo que se ele se mexesse, doeria. Ao falar isso, começa, novamente, a encenação propriamente dita. O corpo-cobaia tem os pulsos e tornozelos novamente amarrados, cada um em uma extremidade do móvel, mas, enquanto isso, aquele que explicará a tortura pergunta ao diretor do documentário se a cobaia poderá tirar a cueca para filmar. Não ouvimos a resposta, mas a peça não é retirada, pois na continuidade da cena o mesmo homem, com um fio nas mãos, pede ao "ator" para amarrar o fio aos testículos. Enquanto ele faz essa amarradura, sempre registrado pela câmera, o brasileiro diz que aquilo é terrível. Pegam uma barra de ferro, prendem a outra ponta do fio nela e, desse modo, o corpo-cobaia é estimulado a se reter em diagonal sobre a mesa. A câmera registra tudo em plano detalhe: a barra, o fio, os testículos presos. Enquanto o método é explicado, a câmera segue no cuidado de gravar a encenação de vários ângulos. Quando a sessão acaba, e os instrumentos – a barra e os fios – estão sendo recolhidos, o entrevistador pergunta ao homem que figura como instrutor como eles se sentem fazendo o papel de torturadores. A resposta é lacônica, triste e pensativa: "nos sentimos muito mal. Apenas uma demonstração da tortura, mas nós não gostamos. Muito mal". Esse mesmo homem, segue em outro corte, a dizer que

quando nós fazemos uma demonstração de tortura para a imprensa, é no sentido de furar as barreiras da ditadura que existe no Brasil e mostrar para o povo livre do mundo o que se passa conosco no Brasil. E a única razão que nós nos dispomos a fazer demonstrações de tortura, porque não nos sentimos bem. Pegando um companheiro e recordando as péssimas, e más condições em que ficam um preso durante dias e dias sendo torturado.

Enquanto ele fala, na tentativa de justificar, talvez para si mesmo, aquelas ações de denúncia, a câmera o flagra limpando as mãos. Um gesto que poderia ser banal, se ele não fosse realizado após a encenação da tortura dirigida por esse mesmo homem. De uma modalidade de tortura, aliás, sofrida por ele no período em que esteve preso.

A última representação de tortura ocorre em um cenário distinto das demais. Aqui, nós temos um espaço aberto, terroso que é filmado, de início, em plano aberto que registra um homem parado, de cuecas, os pulsos amarrados por uma corda que é segurada por outro homem. A cena é introduzida com a seguinte explicação: “Está tortura se chama ‘pau de estrada’, com a particularização de ‘pau de homicida’”. Nesse ponto, dois automóveis entram velozmente no enquadramento da imagem, que se abre mais, e param, um a esquerda e outro a direita, dos homens que permanecem de pé no centro da cena. A explicação sobre o método segue, com a câmera se deslocando da representação da tortura para aquele que fala: “começou a ser aplicado pela polícia comum, contra os criminosos comuns e depois foi transportado pelo esquadrão da morte para os presos políticos. Depois de fazer com que os companheiros corram pela estrada ameaçados de fuzilamento, eles aplicam esse tipo de tortura medieval, que tem o sentido de obrigar os companheiros a confessarem pelo menos uma ação”. Com o término dessa fala há um corte e a imagem seguinte já é do homem-cobaia sendo atado por meio dos tornozelos e pulsos aos para-choques dos carros. Há nesse meio tempo simulações de chutes no corpo corpo-cobaia que, embora fosse o mesmo da primeira encenação, a do pau-de-arara, e ali não demonstrasse reação, apenas um atordoamento, aqui já ‘encena’ resistência. Durante todo o procedimento de registro dessas imagens – e há mais uma vez a preocupação de se mostrar vários ângulos e planos que vão dos mais abertos ao detalhe – a explicação continua como a oferecer um suporte informacional extra ao que é mostrado, pois ela conduz e, sobretudo, contextualiza o que e como aquela tortura era realizada no Brasil da ditadura militar. Nesse sentido, por exemplo, o homem diz que aquela forma de tortura tinha sido usada

em São Paulo em uma moça jornalista, chamada Norma Freire. Foi usada em Minas no companheiro dr. José Carlos Madeira. Os motoristas começam a mover os automóveis numa velocidade quase nula para que aos poucos os corpos sejam estirados. Os intestinos se rompem, o fígado se rompe... a pessoa por último começa a ter a pele rompida até que ‘rebenta’. Juntas soltam e a torna-se a pessoa inutilizada.

Nesse ponto, com a associação da tortura realizada pelas polícias brasileiras com o suplício medieval, assim como pelas plateias que se formam em volta de praticamente todas a

encenações, seria impossível não lembrarmos de Foucault para quem: “o suplício faz parte de um ritual. É um elemento na liturgia punitiva” (FOUCAULT, 2014, p.370). Desse modo, ainda de acordo com o autor, o suplício “deve ser marcante: destina-se, ou pela cicatriz que deixa no corpo, ou pela ostentação de que se acompanha, a tornar infame aquele que é sua vítima” e, ademais, ele também não “reconcilia; traça em torno, ou melhor, sobre o próprio corpo do condenado sinais que não devem se apagar; a memória dos homens, em todo caso, guardará a lembrança da exposição, da roda, da tortura ou do sofrimento devidamente constatados” (FOUCAULT, 2014, p.370).

Se em “Brazil, a report on torture” as encenações chamam atenção pelo seu realismo, ou seja, por aquilo que há de dor física imposta aos corpos “cobaias” e mal disfarçada por eles em alguns momentos; se elas chamam atenção, ainda, por aquilo que provocam ao grupo que presencia aquela teatralização, mas, especialmente, para aqueles que assumem a função de torturadores, em “No es hora de llorar” a situação é um tanto quanto distinta.

“No es hora de llorar” foi gravado também no Chile em 1971, mas em estúdio, e tem como protagonistas alguns dos mesmos 70 extraditados brasileiros pelo governo militar. O filme é uma produção do Departamento de Cinema da Universidade do Chile dirigida e roteirizada por Pedro Chaskel e Luiz Alberto Sanz, o responsável por entrevistar os militantes que aparecem no filme.

O documentário começa com uma apresentação do Brasil. Surgem na tela, por exemplo, imagens fotográficas do carnaval, sobretudo de mulheres, sucedidas por jogadores de futebol ao som de um samba animado. Um mapa do Brasil entra em cena acompanhado por uma locução típica (teatralmente alegre) dos anúncios publicitários dos anos 1960/70 que anuncia em espanhol: “¡Brasil! 90 millones de habitantes y 8,5 millones de kilómetros cuadrados. País de fútbol y carnaval. Primero productor mundial de café” e uma série de outros dados que colocavam o país como um expoente econômico e geográfico. As imagens acompanham o que é dito e reforçam o sentido publicitário do enunciado. Uma rápida transição é realizada por um trecho de mais um samba e temos agora um outro locutor, uma voz soturna, que apresenta os dados sociais do Brasil: a fome, a mortalidade infantil, o número de analfabetos – mais de 2/3 da população, segundo a narração. Dados que são, como na sequência anterior, complementados por imagens. Apresenta-se, também, a ditadura militar brasileira, financiada em 200 milhões de dólares pelos Estados Unidos entre 1965 e 1967, e um quadro geral do número de presos políticos mantidos pelo regime. Contudo, mais do que enfatizar a existência da ditadura, do “Esquadrão da Morte” e da tortura, o documentário confere destaque as ações de resistência, muitos dos quais historicamente equivocados, mas que se justifica pela condição de produção do documentário: o Chile de Allende, a solidariedade das esquerdas latino-americanas, entre outros fatores que podemos identificar como sendo de fundo ideológico e político. É nesse âmbito que temos em espanhol a seguinte contextualização acompanhada por imagens fotográficas de arquivo que ilustram a locução:

Brasil! País de resistência armada e sequestros. Cinquenta e oito por cento dos eleitores anularam seus votos respondendo aos chamados dos revolucionários. Em dois anos, os guerrilheiros libertaram 130 camaradas, trocando-os por quatro diplomatas sequestrados. Outros nove escaparam da prisão. Em três anos eles expropriaram mais de 5 milhões de dólares. Dezenas de militares morreram em combate. Dezenas de guerrilheiros morreram sob tortura. Até 1964, o Brasil confiava em seu futuro, então, o seu presente chegou.

Depois dessa introdução conjectural que compreende pouco mais de três minutos do filme, aparece o título do documentário, a saber "No es hora de llorar". A cena seguinte já é uma encenação de tortura. Uma câmera subjetiva grava em *plongée* mãos a amarrar tornozelos. Esse processo de atadura, porém, é gentil, cuidadoso, quase delicado, o que contrasta com as amarrações realizadas em "Brazil, a report on torture". Ademais, ao registro progressivo das amarras que são realizadas nos tornozelos, nos pulsos e entre eles, temos a intercalação rápida da imagem dos guerrilheiros brasileiros que serão entrevistados e em voz over às suas declarações de que teriam saído da prisão em troca do embaixador suíço. O término da fala deles coincide com o fim da amarração e do içamento daquele corpo já posto no pau-de-arara que é carregado até uma estrutura de cavalete.

Segue a auto apresentação dos entrevistados: nome completo, profissão e como foram presos. Eles e elas são perguntados se foram torturados e respondem que sim. A câmera, então, de certa distância registra o corpo exposto no pau-de-arara para, em seguida, se aproximar dele até poder fazer planos detalhes das posições das mãos, braços e pernas que trêmulos mantém o corpo preso e suspenso na barra de ferro. Um homem pega uma palmatória e a exhibe para a câmera que é levada a ela até o plano se fechar. Um corte seco é realizado e nos é mostrado a utilidade daquele utensílio: é um instrumento de tortura. O homem encena o uso da palmatória contra as nádegas do corpo exposto no pau-de-arara de forma quase coreografada. A imagem, a partir de variações de ângulos da câmera e de cortes secos, é dinâmica. Cada corte está relacionado a mudança dos instrumentos de tortura. Nos são apresentados pedaços de madeiras de vários tamanhos, o fio desencapado, o cacetete e, por conseguinte, as aplicabilidades de cada um deles em uma parte diferente do corpo: sola dos pés, costelas, testa, dedos dos pés e saco escrotal, o empalamento... Toda essa sequência de cenas é acompanhada pelo silêncio, o que mais uma vez, se distingue do burburinho, das falas e do clima de excitação geral presentes em "Brazil, a report on torture".

Entre essa cena e a representação seguinte de um método de tortura, nós temos a fala de um dos entrevistados que narra como foi a sua tortura. Mais uma vez, sem transição alguma, temos um plano detalhe, ao nível do piso, que registra uma e depois outra, duas latinhas metálicas dispostas de forma paralela e pés descalços ao fundo. Temos um corte seco e os pés, ainda em plano detalhe sobem e se equilibram sobre as latinhas. O plano se abre até registrar que as pernas da pessoa, o que evidencia que ela está de pé. Um corte seco e vemos, em mais um plano detalhe, um braço que se abre, tendo ao fundo na parede um poster com a bandeira do Brasil ladeada pelos rostos dos, aparentemente, jogadores da

seleção brasileira de futebol que ganhou a Copa de 1970. Mais outros dois cortes secos e no primeiro a câmera se abre em um *contra-plongée* e vemos um homem com braços abertos sobre latinhas, no segundo, mais um plano médio que registra os membros inferiores. Corte seco e mais uma série de planos detalhes que nos mostram braços algemados, um tronco deitado de costas, a cabeça pendida para trás e uma mangueira de jardinagem próxima do nariz. Esse era o afogamento, que também foi representado no documentário dos estadunidenses, embora, com o corpo-cobaia no pau-de-arara, cercado de pessoas, e com a mangueira de jardinagem aberta. Mais uma vez, o silêncio nessa sequência de cenas que representam de forma cênica mesmo a tortura, é uma presença, mais do que uma ausência.

Já em outra sequência de torturas encenadas, temos um corpo deitado e um bisturi que, protegido pelo dedo indicador da mão que o manuseia, faz indicações de cortes nos mamilos, costelas e abdômen. A câmera registra em plano detalhe os movimentos que são deliberadamente cênicos. Em continuidade, são mostrados o corpo deitado e ao lado dele, mas no chão, uma escova. Um braço pega essa escova e a esfrega contra o piso e isso nos permite ver, pelas marcas deixadas na madeira do assoalho, que se trata de uma escova de aço. O movimento do utensílio – instrumento de tortura? – realizado no chão é encenado no tronco, mas de uma distância segura. O mesmo acontece com a representação dos golpes de madeira que “atingem” várias partes do corpo imobilizado pelas algemas e totalmente exposto sobre aquela superfície.

A última encenação de tortura presente em “No es hora de llorar” é da “cadeira do dragão”. A primeira imagem é apenas do móvel (uma cadeira que tem o assento de metal e com correntes nas pernas) para depois nos mostrar, progressivamente, um pé preso à corrente, um punho algemado, e uma mão que conduz um fio desencapado no peitoral e depois na boca, narina, orelha e dela para o órgão genital que se encontra encoberto por punhos cerrados. É uma sucessão de gestos que indicam os procedimentos, o passo a passo, realizado pelos torturadores durante essa forma de tortura. Sob essa perspectiva, a tortura realizada pelos militares brasileiros, se aproxima muito mais aos interrogatórios da Idade Clássica, do que aquilo que Foucault chamou de “a louca tortura dos interrogatórios modernos”. O que nos permite afirmar isso? Ora, a tortura no Brasil foi realizada por pessoas instruídas, educadas a tirar informações dos “subversivos” e essas sessões, em muitos casos, tiveram inclusive, a assistência de médicos que atestavam os limites do corpo. Desse modo, entendemos que a tortura no Brasil, tal qual ela é apresentada nos dois documentários, indicia – para não dizer com prova – a existência de uma “prática regulamentada, que obedece a um procedimento bem-definido, com momentos, duração, instrumentos utilizados (...) intervenções do magistrado que interroga, segundo os diferentes hábitos, cuidadosamente codificados” (FOUCAULT, 2014, p.42). Se substituirmos o magistrado pelo agente da repressão (policia civil, militar ou membro das Forças Armadas) temos o mesmo sistema de suplício da verdade. As cenas de tortura em “No es hora de llorar”, diferentemente de “Brazil, a report on torture”, se caracterizam por ser uma en-

cenação menos realista, contudo, o efeito produzido pelo silêncio contínuo é tão ou mais dramaticamente potente que as instruções e informações que acompanham as encenações do filme dirigido pelos estadunidenses. Soma-se a isso, o fato de “Brazil, a report on torture” ter sido gravado em ambiente externo e ser colorido, enquanto o outro foi inteiramente gravado em ambiente interno, um estúdio, talvez, e ser em preto e branco. Esses elementos cênicos e de gravação ou edição, colaboram para a definir e estruturar as tramas que são organizadas de modo a enfatizar as sequelas das torturas. Algo que é potencializado, especialmente, pela estratégia dos diretores de intercalar as entrevistas com as encenações, o que acaba por imprimir um ritmo contínuo, mas de ação aos filmes. Ademais, esses documentários evidenciam o papel fundamental dos diretores no resultado final das produções, pois eles não apenas orientam as cenas, os enquadramentos, mas também provocam os entrevistados, por meio de perguntas quase sempre audíveis, portanto, presentes, sobre o tema que querem saber/representar. Ou seja, os artifícios narrativos de “Brazil, a report on torture” e “No es hora de llorar” oferecem amostras que “aquele ‘pedaço de vida’ que [o documentarista] está mostrando na tela é a ‘sua’ interpretação dos fatos observados, não os próprios fatos, e que, muitas vezes esses fatos são criados especificamente para serem colocados diante de sua objetiva” (FREIRE, 2012, p.194). Portanto, não podemos nos esquecer que o que vemos na tela são as perspectivas, naquilo que elas têm de proposital ou não, de Haskell Wexler e Saul Landau, e de Pedro Chaskel e Luiz Alberto Sanz.

Para tanto, se esses documentários apresentam diferenças quanto ao, especialmente, trato com a representação da tortura – e isso não deixa de ser significativo –, em ambos, todavia, ela surge como algo deliberadamente planejado, com instrumentos e metodologias muito próprios, além de ser sistemática e utilizada indiscriminadamente. Fato que viria a ser comprovado pelo projeto “Brasil, nunca mais” ainda na década de 1980 e depois por diversos estudos historiográficos⁶. Por fim, um último apontamento sobre “Brazil, a report on torture” e “No es hora de llorar”. Os dois terminam com “Pra não dizer que não falei das flores”, canção icônica de Geraldo Vandré que se tornou representativa das resistências à ditadura militar brasileira. Embora, a música seja a mesma e o tom e conteúdo dela sejam de ativismo, associada às imagens dos filmes os sentidos são adversos. Em “Brazil, a report on torture” que termina com imagens de uma favela no Chile, o sentido é de certo conformismo, de ainda há muita coisa a ser feita pela América Latina; mas em “No es hora de llorar”, o sentido é de vitória, pois as imagens são de uma juventude feliz, que canta a mesma música, supomos, com o punho em riste para depois aplaudi-la entusiasmadamente. Assim,

6 Aliás, historicamente, ambos documentários se inscrevem, provavelmente, em um contexto de crescente divulgação internacional dos crimes da ditadura militar brasileira. Com efeito, desde o final da década de 1960 brasileiros exilados, ativistas e entidades denunciavam as práticas de tortura e outros crimes cometidos pelos aparelhos da repressão à órgãos internacionais na tentativa de mobilizar a opinião pública internacional contra a ditadura militar brasileira. Nesse sentido, a Anistia Internacional, mas também a Organização dos Estados Americanos, entre outras, receberam diversas denúncias (GREEN, 2009; MEIRELLES, 2015).

embora sejam filmes com a mesma temática, praticamente os mesmos protagonistas e realizados na mesma conjuntura, eles são, portanto, muito diferentes em suas representações e denúncias da tortura brasileira.

Considerações Finais

“Brazil, a report on torture” e “No es hora de llorar” registraram uma cultura esociedade historicamente acostumada e que aperfeiçoou ao longo dos séculos métodos e técnicas de tortura. A ditadura militar (1964-1985), nesse sentido, representa um ponto de inflexão, pois fez da tortura uma política de Estado, um mecanismo sofisticado – e em muitos casos eficiente – de assujeitamento, submissão e docilidade dos corpos revoltosos, como o mostram os trabalhos das diversas Comissões da Verdade no Brasil, bem como, ampliando o contexto geopolítico, na América Latina como um todo⁷.

Com efeito, ambos documentários descritos aqui indiciam para isso. Todavia, para além desse real que não é desvelado, mas sim evidenciado por meio das imagens. Os documentários nos mostram gestos, expressões e uma atmosfera de sensibilidades que escapam à constrição criada, necessariamente, pela presença de uma câmera e de um microfone que são usados por diretores que tem objetivos, declarados ou não.

Assim, as reações ou não dos personagens diante das encenações da tortura, as ações e reações daqueles que se colocam como torturadores, o medo, o vazio, a angústia e a felicidade de estar livre, pertencentes de um grupo, a possibilidade de falar sobre as experiências de luta e suplícios suportados, também, dizem muito sobre o que somos como sociedade e cultura. Há todos esses elementos em “Brazil, a report on torture” e “No es hora de llorar”. Portanto, por tudo aquilo que esses filmes conseguiram registrar – e há de se lembrar que eles foram gravados na hora primeira, por assim dizer, em que “os 70” depois do desterro experienciavam novas possibilidades e horizontes de luta – eles relegaram para a posteridade um espaço de memória individual e social sobre a história do Brasil no século XX.

7 Isso pode ser conferido, em especial, na Parte III do volume 1 do Relatório Final da Comissão Nacional da Verdade, intitulada: “Métodos e práticas nas graves violações de direitos humanos e suas vítimas” Ver: BRASIL. Comissão Nacional da Verdade. **Relatório**, v.1. Brasília: Comissão Nacional da Verdade, 2014. Disponível em: http://cnv.memoriasreveladas.gov.br/images/pdf/relatorio/volume_1_digital.pdf

Referências

BARRETO, Nelson de Azevedo P. **O suplício do corpo e a destruição do eu**: sensibilidades diante da tortura na história recente do Brasil. Dissertação (Mestrado em História) Pontifícia Universidade Católica, Goiás, 2010.

BRASIL. Comissão Nacional da Verdade. **Relatório/Comissão Nacional da Verdade**, v. 1. Brasília: Comissão Nacional da Verdade, 2014. Disponível em: http://cnv.memoriasreveladas.gov.br/images/pdf/relatorio/volume_1_digital.pdf

BRIGARD, Emilie de. Historia del cine etnográfico. In: PIERA, Elisenda Adévol; TOLÓN-PÉREZ, Luis (orgs). **Imagen y cultura**: perspectivas del cine etnográfico. Granada/ES: Disputación Provincial de Granada, 1995, p. 31-73

DOCUMENTOS REVELADOS. **Documentário Brazil: A Report on Torture (1971), de Haskell Wexler e Saul Landau**. Disponível em : <https://documentosrevelados.com.br/documentario-brazil-a-report-on-torture-1971-de-haskell-wexler-e-saul-landau/> Acessado em 30 de novembro de 2021.

FRANCE, Claudine de. **Do filme etnográfico à antropologia fílmica**, Campinas: Editora da Unicamp, 2000, pp. 1-42.

FREIRE, Marcius. Entre fisionomias e colagens. Chris Marker e a série *On vous parle du Brésil*. In: ABREU, Nuno Cesar; SUPPIA, Alfredo; FREIRE, Marcius. **Golpe de vista**: cinema e ditadura militar na América do Sul. São Paulo: Alameda, 2018, p. 207-225.

FREIRE, Marcius. Princípios da descrição cinematográfica. In: FREIRE, Marcius. **Documentário**: Ética, estética e formas de representação. São Paulo: Annablume, 2012, p.183-220.

FREIRE, Marcius. Gregory Bateson, Margaret Mead e o caráter balinês. Notas sobre os procedimentos de observação fotográfica em *Balinese Character. A Photographic Analysis*. **Revista ALCEU**, v. 7, n. 13, 2006.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir**: nascimento da prisão. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014.

GREEN, James N. **Apesar de Vocês. Oposição à Ditadura Brasileira nos EUA** (1964-1985). São Paulo, Companhia das Letras, 2009.

NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. **Projeto História**, São Paulo, n.10, dez. 1993, p.7-28.

NOVAES, Silvia Caiuby. Entre a harmonia e a tensão: as relações entre Antropologia e Imagem. **Revista Antropológicas**, Recife, ano 13, v.20, p.9-26, 2009. Disponível em: <https://periodicos.ufpe.br/revistas/revistaantropologicas/article/viewFile/23685/19341>

POIRIER, Jean. **História da etnologia**. São Paulo: Cultrix/Editora da Universidade de São Paulo, 1981.

SANTOS, Irineia M. História e Antropologia: relações teórico-metodológicas, debates sobre objetos e os usos das fontes de pesquisa. **Revista Crítica Histórica**, n.1, ano 1, 2010,

p. 1992-208.

MEIRELLES, Renata. Contra a tortura: a Anistia Internacional durante a Ditadura Militar no Brasil. **XXVIII Simpósio Nacional de História**. Florianópolis, 2015. Disponível em: http://www.snh2015.anpuh.org/resources/anais/39/1426185442_ARQUIVO_anpuh_Renata_meirelles.pdf

TOMAIM, Cássio dos Santos. O documentário como “mídia de memória”: afeto, símbolo e trauma como estabilizadores da recordação. **Significação**: Revista de Cultura Audiovisual, v. 43, n. 45, 2016, p. 96-114.

Filmografia

Brazil, a report on torture (Brasil, relato de uma tortura). Haskell Wexler e Saul Landau. Chile, 1971. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=vskwqAarjmg>

No es hora de lhorar (Não é hora de chorar). Pedro Chaskel e Luiz Alberto Sanz, Chile, 1971. Disponível em: <https://vimeo.com/user37883331/nao-e-hora-de-chorar>



MATO GROSSO E AS CINEMATOGRAFIAS CONTEMPORÂNEAS: TERRITORIALIZAÇÃO E CULTURA

MATO GROSSO AND CONTEMPORARY CINEMATOGRAPIES: TERRITORIALIZATION AND CULTURE

Caroline de Oliveira Santos Araújo¹

 <https://orcid.org/0000-0003-3581-3688>

Marithê Azevedo²

 <https://orcid.org/0000-0003-2912-2346>

 <https://doi.org/10.46401/ardh.2022.v14.15647>

Recebido em: 28 de abril de 2022.

Aprovado em: 02 de setembro de 2022.

1 Possui Graduação pela Universidade Federal de Mato Grosso (2004), Especialização em Cinema e Audiovisual (2012), Mestrado em Estudos de Cultura do Contemporâneo - ECCO | UFMT - Linha de Pesquisa: Poéticas Contemporâneas (2013); atualmente doutoranda em Estudos de Cultura do Contemporâneo - ECCO | UFMT - Linha de Pesquisa: Poéticas Contemporâneas. Tem experiência na área de Comunicação e artes com ênfase em Cinema e audiovisual atuando principalmente nos seguintes temas: Narrativas audiovisuais, Produção audiovisual, Audiovisual Universitário, Direção de Arte e Documentários. É profissional autônomo, trabalhando com Planejamento e Gestão de projetos culturais e audiovisuais e Produção de Conteúdo audiovisual - Publicidade, Institucional e Documentários. Responde hoje pela Coordenação do curso superior de Comunicação Social - Publicidade do UNIVAG Centro Universitário

2 Artista-pesquisadora. Doutora em Artes Cênicas pela ECA USP, Mestre em Cinema pela ECA USP. Cineasta, roteirista, proponente de poéticas urbanas. Pesquisadora Associada do PPG Estudos de Cultura Contemporânea, ECCO da UFMT, Líder do Grupo de Pesquisa Artes Híbridas, interseções, contaminações, transversalidades e do Coletivo à Deriva. Prêmio Melhor documentário brasileiro no Femina, Festival Internacional do Cinema Feminino, por Memórias Clandestinas, Prêmio melhor telefilme no Festival de Cinema e vídeo de Cuiabá, por As cores que habitamos, Prêmio Intercom melhor pesquisa nacional na área da comunicação por Imagens da cidade: vídeo e história em construção para o ensino fundamental, Prêmio Salão de arte do Centro Oeste, pelo Coletivo à deriva. Orienta mestrado e doutorado em Poéticas Contemporâneas ECCO/UFMT. Foi professora no Curso de Cinema da FAAP, no curso de Cinema da USP e no curso de Rádio e TV da Unimep do curso de Artes da UFMT. Atuou com jurada do VIII TALLER DE GUIÓN, del XI BOLIVIA LAB. Atualmente concluiu os documentários Poéticas do agora, e Uterus Mundus selecionando para 26 salão de artes visuais de MT, e o curta de ficção Entraves. Em produção série em 5 episódios sobre Mulheres

RESUMO: A cinematografia mato-grossense se encontra numa zona fronteiriça, uma espécie de zona de contato, cuja produção articulada nessa territorialidade resulta em uma cinematografia globalmente conectada que abre espaço para diferentes cores e sotaques. O presente artigo busca observar como signos e elementos da cultura de Mato Grosso foram incorporados em narrativas audiovisuais construídas por cineastas locais, produzindo discursos sobre o local/ regional dentro de um contexto de globalização e mundialização da cultura.

Palavras-chave: Cinema, Território, Mundialização da Cultura, Mato Grosso.

RESUMO: The cinematography of Mato Grosso is in a border zone, a kind of contact zone, whose production articulated in this territoriality results in a globally connected cinematography that makes room for different colors and accents. This article seeks to observe how signs and elements of Mato Grosso's culture were incorporated into audiovisual narratives constructed by local filmmakers, producing discourses about the local/regional within a context of globalization and globalization of culture.

Palavras-chave: Cinema, Territory, Globalization of Culture, Mato Grosso.

Fronteira é a condição de possibilidades

Grande parte do audiovisual brasileiro é produzido no chamado eixo Rio-São Paulo. Com isso, o desenvolvimento do setor, durante muitas décadas, ficou concentrado nestes dois polos gerando uma hegemonia do eixo e criando uma subalternidade relacionada a outros estados do Brasil, tanto do ponto de vista econômico quanto de formação de profissionais e espaços de exibição. Essa concentração favoreceu uma cultura dominante e representações alienadas das outras culturas existentes em outras regiões do país. Com a política de descentralização da produção, vários estados chamados "periféricos" começaram a se manifestar e se preparar para produzir. Temos como exemplo, o estado de Pernambuco, mais precisamente Recife, sua capital, que engendrou um movimento cinematográfico que lhe rendeu muitos prêmios, filmes importantes e cineastas consagrados que expressam o lugar onde vivem. O processo de descentralização da produção, neste sentido, acabou por expandir territórios culturais tornando possível revelar uma grande quantidade de sotaques que se manifestam das diversas regiões do país. Cada uma dessas regiões com suas imagens e sons desvendam características e processos que estão imbricados na história e na cultura do lugar. No caso de Mato Grosso, um estado localizado na fronteira com a Bolívia, que tem inclusive povos originários de uma mesma nação em ambos os lados como é o caso, por exemplo, dos *Chiquitanos*, a questão da fronteira, seja ela geográfica, de línguas, fronteiras culturais; é cotidiano.

A *fronteira* está na gênese do cinema realizado em Mato Grosso. O cinema adentrou

aos rincões mato-grossenses trazida pelo pioneiro Major Thomaz Reis, cinegrafista da Comissão Rondon. Muitos realizadores, desde então, se colocaram a produzir, seja no âmbito do registro documental, seja produções no território da ficção. E em todas elas para além das *landscapes*³, signos da cultura local territorializaram, Mato Grosso nas telas por meio das cores das redes de limpo grande, da cantoria do siriri e cururu, a arquitetura dos casarões centenários, as plumagem e tinturas das etnias que habitam o estado; produzindo um patrimônio imagético que retrata as transformações atravessadas pelas modernizações, pelos fluxos migratórios e pelo embricamento de culturas que nestas terras floresceram e foram produzindo um glossário de imagens movimento.

Situado na região central do continente sul-americano e habitado por diversas sociedades indígenas, geograficamente sua posição de *limítrofe* com a área de *fronteira* dos domínios da América Espanhola garante ao estado uma miscigenação social e cultural proveniente dos atravessamentos naturais que *coexistem* nesses espaços fronteiriços. Mato Grosso foi palco das mais variadas estratégias geopolíticas de ocupação desde o império, em que todas, de certa forma, visavam garantir a soberania desta terra, a integridade *desta fronteira*. A fronteira se encontra para todas as direções de Mato Grosso, na sua relação com o país, como os territórios vizinhos e “*estrangeiros*”, com a fronteira ambiental que sempre esteve em posição de vanguarda com a outra fronteira; a agrícola. Portanto, ao pensarmos neste território, indubitavelmente a fronteira já se encontra no âmago de qualquer discussão.

Segundo Borges (2008), o cinema adentra Mato Grosso com a primeira exibição de filmes em 1903, o que nos indica como sendo o início das ações cinematográficas no Estado, desenvolve-se pelo *consumo*, justificando, de certa maneira, o início de uma *urbanização territorial* que tentava diminuir a distância entre os centros produtores e consumidores de cultura a época trazendo o que mais moderno ocorria lá para ser integrado na sociedade que aqui se encontrava. O importante a ser destacado nesse contexto histórico é que justamente por consumir o que era realizado externamente, as primeiras incursões cinematográficas nativas mato-grossenses reproduzissem um discurso colonial, narrativas que imputavam uma espécie de *fronteira a ser desbravada*, que encontrava-se fora dos *limites* do que até aquele momento era tido como civilizado. A *fronteira* também opera aqui como uma condição de possibilidades, permitindo uma itinerância, uma itinerância de imagens que vão funcionar como um operador de passagens – entre territórios, selvagens versus civilização. Em 1912, o Major Cândido Mariano da Silva Rondon, institui a seção de *Cinematographia* e *Photographia* sob a responsabilidade do então Tenente Thomaz Luiz Reis, dentro dos trabalhos executados pela *Comissão Rondon*. Desde o início da Comissão, Rondon buscava registrar imagetivamente as *fronteiras* que adentrava, como forma a criar material científico e de divulgação que corroborassem para balizar a importância do serviço prestado pelas linhas telegráficas. Tacca (2002) aponta que os produtos produzidos pela seção de *Cinematographia*; eram utilizados pelo Major como ferramenta de *marketing* do trabalho da Comissão, que aguçavam o imaginário da elite urbana sedenta de imagens e

3 Expressão em inglês para a palavras paisagens.

informações sobre o sertão brasileiro, alimentando o nacionalismo e construindo *etnografias* de um ponto de vista estratégico⁴.

Figura 1: Rituais e Festas Bororo (1917) Dir. Thomaz Reis.



Fonte: Museu do Índio - FUNAI

O trabalho de produção fílmica realizado pela Comissão Rondon figura como uma espécie de antropologia fílmica silenciosa, angulosa, que buscou de certa forma descrever o *outro* que era visto como exótico, o desconhecido, as populações indígenas e as terras selvagens dessa fronteira nacional. Esses filmes sedimentam o pensamento colonizador uma vez que por meio da montagem, constrói a imagem – conceito (FLUSSER, 1985) do índio genérico, “selvagem”, “pacificado”, “integrado/civilizado” e totalmente subalternizado, proveniente de uma zona fronteiriça. E por isso, alicerçaram que a produção cinematográfica mato-grossense fosse direcionada inicialmente à produção etnográfica, documental, que versava sobre esse mundo desconhecido do lado de cá da tal *fronteira*.

Cartografia de imagens fecunda.

Desde 1923 o cinegrafista armênio Lázaro Papazian efetuava diversas filmagens do cotidiano de Cuiabá. Somente em meados da década de 30 foram feitos filmes no sul do Mato Grosso, mistos do desejo de modernidade e progresso, não mais na tentativa antropológica da descrição desta espacialidade, mas na sedimentação do imaginário da terra selvagem; pois mostravam cenas de várias espécies de bichos lutando com caçadores e culminando em matanças cruéis. Em 1958, o Governo do Estado de Mato Grosso contratou Michel Saddi para a realização de um documentário sobre a cidade de Cuiabá (BORGES, 2008p. 89).

Os registros de produções cinematográficas rodadas em Mato Grosso, são na maioria de produções estrangeiras que continuavam na busca da imagem do *índio* – conceito como

“*Yalis a Flor Selvagem*” (1954) produzido na região de Xavantina, do cineasta italiano Francesco de Robertis; e “*Nas Mãos do Destino*” (1958) do cineasta grego Spiros Saliveros que foi realizado na Missão Salesiana de Meruri entre os índios Xavantes. Mato Grosso continuava a figurar como uma fronteira de paisagens, selvagens, longínquas e sempre exóticas, sertões ainda em desbravamento, onde podemos observar que esses filmes tratavam de imagens que põe histórias em cena, fabricando circuitos de sentido, atribuindo formas não pensadas de narrativas para essa espacialidade, mas que após serem realizadas tornam esse imaginário definitivamente visível. Em 1960 Governo do Estado continua investindo na produção de filmes com o objetivo de promoção institucional. A volta ao espírito do *eldorado*. Em 1963 Roberto Farias produz em Mato Grosso o longa metragem “*Selva Trágica*”. Em abril de 1968 é lançado em Cuiabá o primeiro longa metragem do cineasta cuiabano Reynaldo Paes de Barros “*Férias ao Sul*”. É nesse entre corte de espaço tempo que em setembro de 1966 o cineasta sueco Arne Sucksdorff chega a Mato Grosso para a realização de um documentário sobre o Pantanal a serviço da Rádio e televisão da Suécia e como correspondente do jornal *Iden Vecko Jonalaém*. Arne possui uma linha de pensamento e de produção voltadas para um cinema ecológico, de exposição documental da fauna e da flora brasileiras e foi um dos primeiros cineastas a se interessarem pela temática de preservação ambiental. Portanto, é natural seu interesse e posteriormente sua fixação de residência no pantanal mato – gросense, passando a ser um articulador de imagens, um articulador de acontecimentos. O posicionamento ambiental de Sucksdorff, com objetivo claro de repensar as desigualdades sociais por intermédio da natureza, como espaço e base para ação dos personagens (JUNIOR, 2015) é fundamental para entendermos que avesso a toda e qualquer pacificação dessa zona fronteiriça a produção cinematográfica constituída nessa espacialidade nos leva ao pensamento que habita “a fronteira moderna/colonial, sendo consciente dessa situação, é a condição necessária do pensar fronteiriço descolonial”(MIGNOLO, 2017, p.19). Arne exercita o olhar estrangeiro, banhado pelas imagens que foram transmitidas pelas narrativas dos pantaneiros, dos viajantes que cruzaram seus caminhos, pela cultura local que promove uma cartografia dessa espacialidade onde ele se encontra.

No final da década de 90 impulsionada pela Lei Estadual de Incentivo à Cultura – Lei Hermes de Abreu; a produção cinematográfica estadual passa a produzir significativa construção de imagens movimento dessa espacialidade, amparados em políticas públicas do setor. Dessa forma, alguns discursos sobre Mato Grosso, sua cultura, oralidade, histórias, memórias e transformações, passam a ter no cinema uma janela de divulgação; e naturalmente é perceptível que a espacialidade local e regional, o território a que representam; passem a ser materializados pelas narrativas cinematográficas que registram o local difundindo-o para o global. É possível tecer os seguintes questionamentos: Como Mato Grosso se torna visível através dos discursos elaborados pelo cinema produzido no estado? Como o produto audiovisual aqui tecido consegue dialogar com o local e o global neste tempo contemporâneo onde os signos fílmicos *esgarçaram* devido à sucessão de adventos tecnológicos, *narrativos* e processos produtivos? Como é o imaginário desse olhar estrangeiro para esse território?

Essa compreensão de pertencimento de espacialidade é o enfoque que observamos no curta-metragem “Pobre é quem não tem Jeep” (1997), do cineasta Amauri Tangará, o primeiro filme incentivado por um edital de fomento de política pública estadual.

Figura 2: Pobre é quem não tem Jeep (1997) Dir. Amauri Tangará.



Fonte: Cia D'artes.

Trata-se da história de um menino que sonhava além do horizonte, e que cuja curiosidade o faz entrar em determinadas situações. Tal qual os sujeitos que habitam exatamente nessas zonas fronteiriças – físicas e imaginárias, que nunca vestiram o figurino de seres passivos. Pelo contrário. É nessas fronteiras, zonas de contato naturais em sua maioria marcadas pela diferença colonial, que atua a colonialidade do poder, bem como é dessas fronteiras que emerge o pensamento de fronteira como projeto decolonial. Entende-se aqui, o decolonial na perspectiva de Mignolo:

A descolonialidade e o pensamento/sensibilidade/fazer fronteiriços estão, por conseguinte, estritamente interconectados, ainda que a descolonialidade não possa ser nem cartesiana nem marxista; a descolonialidade emerge da experiência da colonialidade, alheia a Descartes e invisível para Marx. Na Europa, vivia-se no relato da modernidade com seus esplendores e misérias. Em outras palavras, a origem terceiro-mundista da descolonialidade se conecta com a “consciência imigrante” de hoje na Europa ocidental e nos Estados Unidos. A “consciência imigrante” está localizada nas rotas de dispersão do pensamento descolonial e fronteiriço. (MIGNOLO, 2017 p. 16.)

A narrativa de Tangará, opera na chave da contação de histórias lúdicas, característica do próprio cineasta que chega ao cinema depois de uma trajetória consolidada nas artes cênicas com espetáculos como Cafundó onde o vento faz a Curva, a Dança dos Tangarás, O Salário dos Poetas entre outros. Para Rancière (2012) “as imagens do cinema são antes de

mais nada operações, relações entre o dizível e o visível, maneiras de jogar com o antes e o depois, a causa e o efeito” (p.14). É por meio da ludicidade que os *landscapes* mato – grosense agora são representados não mais como uma terra selvagem de outrora, e sim, como espaço do interior igual interiores de estados como São Paulo, Minas Gerais ou Paraná por exemplo, em que ambos carregam a ingenuidade e leveza da vida campesina. Em termos de linguagem o curta de Tangará se espelha nas produções como os filmes de Mazzaropi, uma ligação com essa vida mais simples, caipira do campo. Filmes não são reprodução ou representação de um estado de coisas. “*Pobre é quem não tem jeep*” cria um divisor de narrativas produzidas nesse espaço Mato Grosso justamente por permitir um olhar para o cotidiano de quem habitava este território Mato Grosso, e não a espetacularização de um sertão a desbravar. Teve uma carreira em mostras e festivais de cinema, integrando a programação dos Festivais de Brasília, Jornada de Cinema da Bahia, Festival Guarnicê, Festival de Gramado e Festival Internacional de Curtas – metragens de São Paulo sendo considerado um dos 10 melhores filmes da década de 1990 exibidos no Festival e, com isso propicia aos realizadores locais justamente o que Rancière afirma – a causa e o efeito.

Como efeito, no Final dos anos 1990 e início dos anos 2000 vários projetos cinematográficos começam a seguir esse caminho trilhado por Amauri Tangará e trazem roteiros que buscam sedimentar que o território Mato Grosso detém possibilidades de narrativas que exprimem os costumes, tradições, expressões culturais e sociais dessa espacialidade. Surgem um projeto intitulado *Imagens da Terra* coordenado pela jornalista Kátia Meirelles, onde são produzidos vários produtos audiovisuais cuja centralidade visava colocar holofotes nas manifestações folclóricas, na miscigenação cultural dessa espacialidade valorizando a cultural local. É nesse período que “*Saringangá*” curta metragem de Márcio Moreira que retrata o bucolismo de Mimoso, cidade e Marechal Rondon e suas lendas. “*A Cilada com os Cinco Morenos*” de Luiz Borges, curta metragem que mistura ficção e documentário, onde mesmo com a narrativa ficcionalizada a parte documental trás luz ao grupo folclórico famoso em Cuiabá pela preservação do Siriri e Cururu, e trabalha com vários elementos da cultura local buscando romper com o estigma de bucolismo do interior trazendo a cidade de Cuiabá agitada e em ebulição.

Território e o Paradoxo de Cultura.

O pensamento de *cultura* na contemporaneidade nos conduz a um emaranhado rizomático de sentidos e significados, oriundos dos estudos antropológicos e sociológicos. Terry Eagleton (2003) em sua obra *Ideia de Cultura*, pontua que o termo “*cultura*” é complexo, muito embora etimologicamente falando seja um conceito derivado da natureza, pois, um de seus significados originais consiste na palavra “*lavoura*” ou “*cultivo agrícola*” e que se passou muito tempo para que a palavra se deixa de denotar uma atividade para denotar uma entidade. “*Cultura*” denotava de início um processo completamente material, que foi

depois metaforicamente transferido para questões do espírito. Dessa forma, a palavra mapeia a mudança histórica da própria humanidade da existência rural para a urbana e, no linguajar marxista, ela reúne em uma única noção tanto a base como a superestrutura. Contudo, essa mudança semântica é também paradoxal, uma vez que gera o pensamento de que são justamente os habitantes urbanos – elites dos centros de produção – que são “cultos”, e aqueles que realmente vivem lavrando o solo e longe dessa urbanização – campo bucólico – não o são. Laraia (2004) ao desenvolver seus estudos acerca do tema exemplifica que na Alemanha do século XVIII a palavra *kultur* era usada no sentido de simbolizar aspectos espirituais, enquanto na França a palavra *civilization* significava realizações materiais de um povo. Se cultura originalmente significa cultivo agrícola, ela sugere tanto regulação como crescimento espontâneo. Voltando a Eagleton, a Ideia de cultura significaria uma dupla recusa: do determinismo orgânico por um lado, e da autonomia do espírito por outro. Seria apontar que os seres humanos não são meros produtos de seus ambientes, mas tampouco são esses ambientes pura argila para uma auto moldagem arbitrária deles mesmos. Se a cultura transfigura a natureza, seria esse um projeto para o qual a natureza coloca limites. Cultura compreenderia uma tensão entre fazer e ser feito, racionalidade e espontaneidade, flexível dentro de certos regramentos. Raymond Williams, aponta o complexo de sentidos dentro do termo indica um argumento denso acerca das relações entre desenvolvimento humano geral e um modo de vida particular e entre ambos e as obras de arte e da inteligência.

Esse pequeno panorama do cinema produzido em Mato Grosso nos aproxima do pensamento de Ortiz (2003). Para o autor “os avanços do movimento de globalização são inegáveis” (ORTIZ, 2003, p.7). O cenário cultural caracterizado pela globalização e pela “mundialização da cultura”, onde as questões relacionadas às “identidades culturais” são cada vez mais debatidas, temos nesses filmes até aqui citados, a tentativa de localizar essa espacialidade, de pensá-los a partir de um referencial de materialização de um território que no imaginário das elites dos centros de produção seriam espaços diferentes, longínquos e em alguns momentos marginalizados. A engrenagem da mundialização e globalização juntas ou cada qual em seu espectro abolem o dentro e o fora, apagam fronteiras se colocam na chave da inclusão incorporando em suas esferas cada vez mais domínios de vidas e culturas, num movimento de universalização que desagua justamente no oposto; na exclusão, do que não se encontra universalizado pelos códigos canonizados. Bhaba (2005) em seu texto “O Local de cultura”, aponta que “nossa existência hoje é marcada por uma tenebrosa sensação de sobrevivência de viver nas fronteiras do presente” (p.19). O autor aponta da necessidade de pensar além das narrativas de subjetividades originárias e iniciais e de focalizar aqueles momentos ou processos que são produzidos na articulação de diferenças culturais. Seria uma espécie de “entre lugares”, espécie de terrenos para elaboração de estratégias de subjetivação – singular ou coletiva. Segundo Bhaba, é exatamente na emergência desses interstícios que os valores culturais surgem e são negociados. É nesse sentido que a *fronteira* se torna o lugar a partir do qual algo começa a se fazer presente. Se torna um *território*. O trabalho da cultura nessa zona fronteiriça promove uma aproximação do

que seria “novo”, ou seja, que não faz parte nem do passado nem do presente, algo que é insurgente de tradição cultural, renovando o passado reconfigurando o como um entre lugar contingente que inova e interrompe a descrição do presente.

O encontro do cinema emanado de Mato Grosso nesse ponto nodal, traz à tona a possibilidade de outros mundos, sociedades e histórias de uma borda brasileira que só é lembrada como uma grande fazenda, bucólica e exótica. E isso pulsa justamente porque o cinema como meio de expressão extensivo a todos e heterogêneo, ajuda a acentuar singularidades de comunidades e culturas descentralizadas. O interessante aqui é pensar justamente o modo como os filmes produzidos em Mato Grosso ajudam a corporificar um território, por muitas vezes diferente dos que se verificam disseminados nas grandes narrativas, mas também próximos delas pelos atravessamentos culturais provocados justamente pela mundialização e globalização. Na ótica de Appadurai (1996) vivenciamos a (re) construção de novas sociedades criativas, que absorvem e utilizam “(...) a imaginação como um fator coletivo e social” (p.20) da realidade dessas sociedades. Ele retoma o conceito de “comunidade imaginada” de Benedict Anderson, onde parte do pensamento que permite e enseja o surgimento de outras formas de comunidade e territorialidade. Para Anderson, Nação é uma comunidade política imaginada, limitada e soberana. Imaginada justamente “porque seus membros jamais conhecerão ou encontrarão a maioria de seus compatriotas”; limitada justamente por possuir “fronteiras finitas, ainda que elásticas”; soberana justamente porque é “o estado soberano como símbolo de liberdade e não reino dinástico”. O que nos interessa é reter justamente que essas comunidades possibilitam a experimentação de algo que escapa da simples demarcação geográfica. Tanto Appadurai quanto Anderson reconhecem que a nação é algo imaginado e ele ainda afirma ser a “imaginação que terá que nos levar para além da nação” (APPADURAI, 1997, p.33). A terra, nação territorial formulada pelas narrativas cinematográficas produz espaços que são um modo de nos colocar de produção de acontecimentos, exatamente pela característica midiática do cinema em ter a potência de acentuar singularidades de comunidades e sociedades diferentes.

De certa maneira, o processo de globalização foi fomentador de uma maior mobilidade e visibilidade para povos, nações e espacialidades anteriormente isolados cada qual dentro de suas linhas fronteiriças e, em parte, fomentador de exílios de pequenos grupos onde “o imaginário revela-se muito especialmente como um lugar de entre saberes (DURAND, 1996, p.227). “O mero conhecimento dos fatos no mundo moderno basta para notar que ele é agora um sistema interativo num sentido espantosamente novo” (APPADURAI,1990, p. 43). Percebe-se que a cultura tratada aqui não se situa na ordem da cultura como patrimônio. Refere-se a um processo dinâmico, em que cultura e política se cruzam, se interconectam. Cultura, nesse sentido, é um processo e envolve “(...) a produção e a troca de significados, o dar e tomar sentido” (HALL,1997, p.02). Para Ortiz (2003, p.10) “uma das vantagens de se falar em cultura é que conseguimos tocar em múltiplas dimensões da vida social”. Quando territorializamos, corporificamos um espaço chegamos inevitavelmente numa fronteira, e a imagem de terra e fronteira produzidas nos filmes de Mato Grosso, possuem uma legítimi-

dade emocional profunda, fervilhante desses espaços que Mary Louise Pratt chama de “zona de contato” - que segundo ela antes era um privilégio de poucos e justamente por passar por um processo de democratização, personifica hoje uma condição de cultura global. A questão no cinema não reside em afirmar “como se articula uma cultura globalizada ou como se representa um mundo globalizado, mas sim o que faz uma imagem ser considerada globalizada” (Moura, p.43) e com isso determinadas narrativas conseguem tecer um canal de discurso mais amplo e global.

O Cinema mato – grossense contemporâneo

Rancière vai pontuar que as imagens são “como operações entre o todo e as partes, entre uma visibilidade e uma potência de significação e de afeto que lhe é associada entre as expectativas e aquilo que vem preenchê-las” (p.11-12). Os produtos audiovisuais realizados a partir dos primeiros anos depois dos 2000, e cujos gêneros, escolhas narrativas, estilos e referências audiovisuais, mesmo sendo diferentes umas das outras, produzem um recorte que nos permite compreender por meio das imagens e discursos como estes produtos desenvolvem uma profunda ligação com o território Mato Grosso. “Baseados em fatos Reais” (2001) de Bruno Bini, primeiro curta do cineasta cuiabano, conta a história de três amigos em uma cidade grande que se envolvem em violência e drogas numa narrativa ficcional que se afasta das propostas cinematográfica realizadas até então em Mato Grosso; justamente por despir-se dos eventuais *landscapes*, narrativas historiográficas que remetem a valorização das tradições culturais dessa espacialidade e lançar-se em problemas do cotidiano de jovens de qualquer capital brasileira. Bruno conduz o fluxo narrativo de acordo com os sentimentos de seus personagens que os levam a atitudes intempestivas e muitas vezes deslocadas, num cenário que explora a Capital Cuiabá como um cenário urbano tórrido.

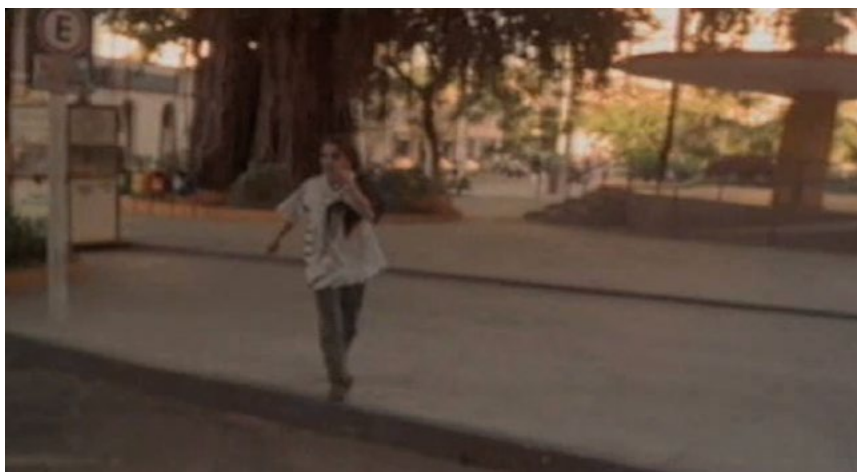
Como produto dessa zona fronteira o curta de Bini produz na zona de contato de Louise Pratt, subjetividades que acabam produzindo novas formas de localidade para a Cuiabá por ele retratada que até aqui não haviam sido pensadas. Cuiabá também é terra do futebol ao utilizar a simbologia da bandeira do Mixto Esporte Clube, time tradicional de Cuiabá; no quarto do ator principal. A trilha sonora toda com músicas de bandas de rock independente de Mato Grosso também endossa a quebra do bucolismo de outrora com a cidade projetando seus espaços e guetos na tela.

Figura 3: Centro Histórico -Baseado em Fatos Reais (2001) Dir. Bruno Bini.



Fonte: Bruno Bini.

Figura 4: Centro de Cuiabá - Baseado em Fatos Reais (2001) Dir. Bruno Bini.



Fonte: Bruno Bini.

Para Ortiz (2003, p.10), a mundialização da cultura se revela através do cotidiano. Abordando a temática cultural no contexto da sociedade global, através da dimensão da vida social, ele aponta que “uma cultura mundializada não implica o aniquilamento das outras manifestações culturais, ela coabita e se alimenta delas” (ORTIZ, 2003, p. 31), o que significa dizer que, apesar de hegemônico, outros tipos de expressão coexistem no contexto da sociedade global. De maneira espiral “Baseado em fatos reais” nos enquadra entre o passado e o presente, utilizando da montagem paralela, planos mais curtos com cortes rápidos e boa utilização do espaço extra tela, com uma sonoplastia complementar a ação fílmica para ir dosando ao espectador pistas da história dos personagens em questão.

Cineastas mato-grossenses surgem buscando demarcar essa geografia fílmica. É o caso de Barbará Fontes com o documentário “Arne Sucksdorff: Uma vida documentando a vida” (2004), Eduardo Ferreira com o telefilme documental “Cerimônias do esquecimento” (2005), cujo enfoque é o livro do escritor mato-grossense Guilherme Dick; Barbará Fontes com “Vila bela: Terra de Cores” (2006) e as tradições da primeira capital do estado, Luiz Marchetti “Resgate: Quem está no Centro da América do Sul?” (2007) que retrata a cuia-

bania e a oralidade e Gloria Albuês com "A Trama do Olhar" (2008) que propõe cineastas indígenas criando narrativas sobre nós brancos. Na algibeira "Comprometendo a Atuação" (2007) de Bruno Bini, "Céu e Água" (2006) de João Carlos Bertolli, "Parabéns Vitor" de Leonardo Mendes Santana (2006) "A Voz das Doze e cinco" (2006) de Caroline Araújo, "Nó de Rosas" (2007) de Gloria Albuês, "Da Capo (2007) de Caroline Araújo, "A oitava Cor do Arco – Iris" (2001), "Ao Sul de Setembro" (2007) e "Horizontem" (2008) de Amauri Tangará.

Essas produções buscam pontuar signos locais, como a literatura de Guilherme Dick no caso de "Cerimonias do esquecimento", ou o linguajar cuiabano no caso do filme de Marchetti, que foram sendo esquecidos ou deixados entre algum lugar do imaginário dessa espacialidade. Ou um poema visual ativista como "Horizontem" que suscita a discussão ambiental amparada na poesia de final dos tempos, cutucando justamente o *landscape* do campo, agora com foco no agronegócio que carcome a memória e a história de sociedades que só importam com progresso esquecendo do natural, do ambiente de onde todos viemos. Amauri usa a metáfora da viúva como essa terra seca, o palhaço como depositário do conhecimento, a noiva esquecida nessa terra inóspita e o carteiro que trás as notícias que ninguém lê. Já no documentário de Barbará Fontes sobre o cineasta Arne Sucksdorff temos no caso o *landscape* do pantanal e toda sua exuberância como signo local que ressignificou a própria vida do personagem objeto do documentário que; quebra o exotismo para transbordar um compromisso preservacionista.

Figura 5: Horizontem (2008) Dir. Amauri Tangará.



Fonte: Tati Mendes

O imaginário é um território escorregadio, com intervalos, espaços, documentos. Ali se reconfigura olhares e formas de esquecer ou trazer a luz. São diferentes narrativas, umas voltadas a tradição, outras voltadas a retratar o espaço Mato Grosso como moderno, atual ou mesmo ecológico. Em todas existe a necessidade de marcar que as narrativas se passam nesta localidade, sejam pela indexação de ruas, locais históricos nas fotografias, sejam na

utilização de artistas locais na composição musical, na equipe de atores, na construção cenográfica geral dos filmes em questão. Mesmo com certos avanços na produção audiovisual proveniente de realizadores radicados em Mato Grosso, eles não se sustentaram por muito tempo, e, ocorre uma baixa na criação, filmagem e veiculação dos produtos audiovisuais a parti de 2010. Infere-se que isso é resultado da ausência de diálogo, mudanças de governos, crises econômicas, situações adversas que refletiram nos projetos que saíram do papel. É o caso de "Colapso Narciso" (2010) de Felippy Damian, "Depois da Queda"(2011) de Bruno Bini e "3,60" (2012) de Severino Neto, "S2" (2015) de Bruno Bini, "Composto" (2016) de Severino Neto e Rafael Carvalho, "De Volta para Casa" (2015) de Daniele Bertolini, "Canhai" (2015) de Luiz Marchetti, "O outro lado do Rio" (2015) de Caroline Araújo, "A Sua vida é Você quem faz" (2015) de João Carlos Bertoli, "Ele esteve sempre certo" (2015) de Luiz Marchetti, "Licor de Pequi"(2016) de Marithê Azevedo, que são frutos de incentivo de editais estaduais e municipais intermitentes, ou seja, que surgiam um ano e sumiam em outro. Todas as narrativas oriundas desse hiato de incentivo a produção, de certa forma e cada qual a sua maneira pincela sua discussão a cerca do território, pertencimento, os espaços urbanos da capital Cuiabá e a forma como esses espaços passam a serem ressignificados, num movimento de alocar a capital mais antiga do oeste brasileiro, como metrópole em que o moderno coabita com o histórico e as tradições locais, suscitando novos pensamentos para o imaginário de territorialização e conseqüentemente fronteira.

Um exemplo claro é a narrativa de camadas propiciada pelo curta de Marithê Azevedo. *Licor de pequi*, costura a história das três personagens, três temporalidades que coabitam a mesma Cuiabá, como espaço uno, porém singular de suas personagens que se aproximam por meio da palavra, a que se busca, a que se passa a conhecer e a que se está esvanecendo. O colorido capturado pela fotografia, justamente nos remete as fazendas de chitas, que colorem o centro histórico de Cuiabá. Território rico em múltiplos sentidos, historicamente, arquitetonicamente e culturalmente, tem nessas poucas ruelas serpenteantes que se entrecruzam um conhecer de como a cidade foi sendo, crescendo, fluindo. A narrativa cheia de atravessamentos e contaminações que Marithê nos brinda, tem muito o deixar-se derivar, justamente para sentir e conhecer, um encontra-se no percurso que se lança; algo refletido no coletivo *~a deriva*, fundado pela cineasta e que investiga e suscita pensamentos sobre a cidade, o espaço, o urbano, seus habitantes e os afetos que emanam desses encontros.

Figura 6: Licor de Pequi (2016) Dir. Marithê Azevedo.

Fonte: Marithê Azevedo.

Composto, de Severino e Rafael, trazem a Cuiabá igual qualquer outra capital brasileira, com seus lixões, seus excluídos e desilusões. Já *Canhai* de Marchetti promove um ouvir o sotaque cuiabano, em meio a uma narrativa que brinca com a comédia que os protagonistas Nico e Lau, dois comediantes cuiabanos, personificam habilmente. Já *O outro lado do Rio*, Caroline escreve um poema visual de Cuiabá, sua relação com o rio que lhe nomeia, e como ela encontra-se de costas para ele, de forma que a poética de uma Cuiabá embotou, como afirma a poetiza Marilza Ribeiro. *3,60* de Severino por meio de um fluxo causal de acontecimento mostra uma Cuiabá afastada do centro, do tradicional. A cidade é apenas um palco da história tão possível em qualquer outra cidade grande, o que demonstra que este território habitado, é tão selvagem e exótico quanto a periferia de São Paulo e Rio de Janeiro.

A fronteira aqui não é apenas a linha de demarcação pela qual um território transforma-se em outro, e exatamente nesse espaço diminuto, zona de contato, zona cinza, que a fronteira exterioriza aquilo que se funda e articula espacialidades, criando suas próprias coordenadas, derivas e zonas de escapes. Néstor Canclini numa entrevista concedida a Carme Ferré –Paiva, Gisella Meneguelli e Esmeralda Monteiro no centro de cultura contemporânea de Barcelona em maio de 2015, falou sobre o estranhamento e pontuou que essa experiência é algo que vai sendo construída. Assim como se constrói a personalidade mediante a educação familiar e escolar, vamos experimentando outras estranhezas quando nos mudamos de lugar, descobrimos outras maneiras de viver, outras culturas.

Os filmes que surgem a partir de 2016 são frutos do visionamento de editais não apenas estaduais e federais, mas híbridos com a esfera federal, que não ficou concentrada na capital Cuiabá, mas trouxe o interior e o exterior. Estreitando os laços das *fronteiras* vizinhas. *"Vila Haiti"* (2020) de Luzo Reis, telefilme documental refaz o caminho de migrantes haitianos nessa busca do eldorado que mudou a paisagem visual e sonora de Cuiabá. A produção escolheu entre suas estratégias trabalhar com vídeo carta. Na fase de pré-produção inúmeros migrantes foram levantados na pesquisa e contaram suas histórias para as

câmeras. Foi assim que a direção escolheu algumas histórias para acompanhar. Jackson e Michelet. Luzo persegue com sua objetiva o cotidiano desses rapazes. E Com uma equipe leve, leva Michelet ao Haiti, em um movimento de regresso, cheio de sentimentos de voltar a ver sua família, sua cultura e seu país, ao mesmo tempo que vislumbra a fixação de residência em Cuiabá e nas possibilidades que a vida lhe trará. Já Jackson ele leva a família do rapaz o cotidiano dele em Cuiabá e sua dedicação aos estudos, pelo trabalho e quem sabe conseguir trazê-los do Haiti. *Papouch*⁵. O pai de Jackson desagua ao falar do orgulho do filho e aí percebemos a fortaleza das relações afetivas. O encontro com o desconhecido no Haiti, rende ao diretor a escolha do que importa nessa relação, nas humanidades que ele acaba por conhecer, nos abismos sociais que ele passa a vivenciar.

Figura 7: Vila Haiti (2020) Dir. Luzo Reis.



Fonte: Luzo Reis

Já *"Sísmico"* (2018) de Severino Neto e Rafael Carvalho contam a história de um técnico de som uma universidade de Cuiabá que desenvolve um método para prever terremotos no Chile e torna-se um herói ao ponto de não poder andar nas ruas do Chile de tanto que é ovacionado. O documentário acompanha Aroldo, o técnico de som, indo a 6 cidades chilenas – Santiago, Valparaiso, Viña Del Mar, La Serena, Coquimbo e Iquique caçando os estragos causados pelos terremotos.

Figura 8: Sísmico (2018) Dir. Severino Neto e Rafael Carvalho.

Fonte: MidiaNews

Pode-se dizer que a questão fronteira desagua na baía da *identidade*, que Strauss (1999) enfatiza em seu pensamento sobre linguagem e identidade que o ato de “nomear” como um ato de colocação ou de classificação – do eu e dos outros (p.31), de certa forma seria um ato de *identificação*. Candau (2012) atrela a identidade a questão da memória, onde afirma que é impossível haver identidade sem memória, pois devemos observar as inter-relações entre o individual e o coletivo no compartilhamento de práticas, crenças, representações e lembranças. Ele propõe ainda que a memorialização do mundo está intrinsecamente relacionada a um certo ordenamento temporal sem o qual, sobretudo sem as noções de origem e acontecimento, nenhuma identidade seria possível. A identidade só surge na presença da alteridade. Numa busca de entender quem foi Jane Vanini, materializar uma memória de uma personagem mato-grossense esmaecida que surge “*Missivas*” (2020) de Caroline Araújo e Maurício Pinto. O documentário sobre Jane Vanini constrói uma história de busca sobre os motivos que impulsionam a *alma* dessa menina cacerense que vivia em uma cidade pequena na fronteira entre Brasil e Bolívia a lançar-se numa luta social e política no período ditatorial no qual a América Latina se viu envolta a parti de meados de 1960.

Na condição de mulher, criada nessa fronteira territorial, Jane, oriunda de família de classe média tradicional com boa ramificação social desde menina questionava as barreiras sociais que ela visualizava. O conflito central do documentário, enraizava-se na construção da história de uma mulher que assume a própria história e opõe-se ao status quo através do pensamento político. Ela precisa lidar com as dificuldades de ser uma mulher que pensa com autonomia e age revolucionariamente em momento sombrio da história do Brasil e de outros países latino-americanos. Ela precisa atravessar algumas *fronteiras*. E construir essa história significava tirar Jane da “*zona de sombra*” no que se refere a participação feminina na política brasileira e lhe conferir uma *identidade*.

Quando usamos o termo de “*zona de sombra*” ele vem arraigado justamente do limbo de informações que a história oficial, contada quase sempre pelos vencedores impôs a Jane. Ela foi um dos muitos brasileiros que durante a ditadura tiveram que viver nas sombras, e por isso viveu entre territórios, deslocando-se, retornando ao Brasil para atuar na Guerri-

Iha do Araguaia, refugiando-se no Chile, país onde sucumbe frente a ditadura de Pinochet. Nessa rotina de fugas, ela conseguiu criar uma forma de comunicar-se com sua família, em específico sua irmã Dulce e sua irmã Magali, trocando 41 cartas, até período anterior ao seu desaparecimento em dezembro de 1974. É partir do conteúdo dessas “missivas”, que o corpo narrativo do documentário transcorre.

Figura 9: Missivas (2020) Dir. Caroline Araújo e Maurício Pinto.



Fonte: Caroline Araújo

Caroline e Mauricio materializaram uma busca em *road movie* deslocando-se pelas pistas deixadas por Jane nas memórias daqueles que tiveram contato ou conviveram com ela. Criando dinâmicas de acontecimentos, o filme utiliza o método da montagem polifônica de Eisenstein, avançando múltiplas linhas, simultâneas, a interpretação das cartas, os depoimentos, os respiros de estrada, fotografias e imagens de arquivo, animação e imagens do presente, que são alinhavadas pela trilha musical composta especialmente para recriar a atmosfera cênica de busca em curso. Todo movimento do filme é impulsionado pela vontade de Maurício, nosso personagem autor de encontrar dentro dessa busca, seu ponto de aproximação com o sentimento de dever civil, político e militante de Jane, uma vez que ambos dividem essa postura.

Esses filmes são exemplos da mudança de narrativas mato – grossenses que passam a surgir. A territorialidade local transborda e se contamina desses atravessamentos de contatos naturais de culturais e sociedade. As histórias que antes ganhavam as ideias de filme que traziam esse bucolismo de Mato Grosso, mesmo longe, moderno e cosmopolita em alguns filmes, agora trazem de fato os novos sotaques e os desdobramentos de até onde nossa cultura vai e transmuta. E esse movimento continua pulsante, decentralizando e trazendo o interior do interior de Mato Grosso para essas telas. É como se tivesse sido um disparador para que via editais que seguiram ano a ano, via associações que surgem para reorganizar a classe produtora (*MT CINE*, *Coletivo de Cinema Negro Quariterê*, *Coletivo MT Queer*), seja pelo curso de Cinema e audiovisual iniciar suas atividades na UFMT, eclodissem em histórias potentes, das tradições, as internacionalizações, das paisagens bucólicas até as

idades que não dormem, das crenças aos fatos históricos. Em sua diversidade de pontos de vista o cinema oferece uma variada gama de conceituações justamente sobre esse mundo globalizado. A produção audiovisual emanada hoje dessa territorialidade Mato Grosso, demonstra séculos de riqueza cultural que estavam aguardando serem contadas e talvez produzir uma espécie de caligrafia audiovisual desse tempo presente.

Considerações finais

A mundialização cultural ao mesmo tempo que trouxe costumes e culturas “estranhas” para que pudéssemos produzir uma conexão ou não, abriu a possibilidade de que sociedades tidas como “exóticas, selvagens e longínquas” pudessem desvelar-se por outros olhares nas diversas telas. O estranho remete justamente as coisas “fora do lugar”, porque transgridem a estabilidade e previsibilidade. Consumimos atualmente fluxos de imagens, informações, conhecimentos e narrativas em uma escala jamais vista. São exatamente esses fluxos que alicerçam um chão existencial, ajudando a formular conexões, identificações. Para Freud o estranho é tido como oposto daquilo que é “doméstico”, ao “nativo” corroborando para a arquitetura do estranho como algo assustador, justamente por não ser conhecido e familiar. Ajudando com que o fora do lugar, corporifique seu espaço, reordenando e remarcando novos limites de espaço, sempre mais elásticos. Essas zonas de fronteira, são por excelência membranas imperfeitas, justamente por desempenharem a atribuição de estabelecer limites, ser a personificação de um campo de trocas, terreno de reivindicação da territorialidade diante das pulsões majoritárias culturalmente colonizadoras.

A possibilidade de produção de imagens advindas dessas zonas de contato, fronteiriças e por vezes cinzentas implica em narrativas de pertencimento, afiliação e lealdade, como motor que busca anexar o que seria “global” dentro das práticas cotidianas vividas nesses espaços. A globalização tende justamente a contribuir para que a imagem de território/ nação torne-se um elemento importante. E conseqüentemente a relação entre global e local corporifica em questionamentos que buscam descentralizar o sujeito, propiciando uma via de mão dupla no sentido de ao mesmo tempo que se ocupa o ecrã com outros sotaques e cores para o “centro” compreender quem são esses “estranhos”; os “estranhos” conseguem se sentir mais parte de um todo pois suas vozes também fincaram um espaço de visão. Colocar-se no lugar do outro é o que Luzo, Caroline e Mauricio fazem com seus filmes.

Filmes são uma forma de escrita, uma grafia do particular que possui uma enormidade de códigos que podem ser utilizados de maneiras e formas diversas. Conferindo a ele, cinema, um espaço de membrana, de fronteira. Em tempos de discussão sobre processos democráticos de produção audiovisual, sobre representatividade, e aqui incluo a de espacialidade, sim existe cinema em Mato Grosso, e filmes com uma capilaridade de discussões que transbordam o seu território e demonstram de forma rizomática como o todo é conectado com este espaço. A indexação dessas produções que ao longo das décadas foram realizadas

no estado, não apenas em número, mas pela pluralidade de narrativas; produz uma cartografia acerca das transformações atravessadas pela sociedade que aqui se estabeleceu. Nos auxilia a compreender as tensões dessa zona fronteiriça, e, abdicar de uma vez por todas da mitificação da terra selvagem a ser desbravada ou o *eldorado* a ser encontrado.

REFERÊNCIAS

APPADURAI, Arjun. 1990. **Disjuncture and Difference in the Global Cultural Economy**. *Public Culture*, 2(2):1- 24. Disponível em: http://www.arjunappadurai.org/articles/Appadurai_Disjuncture_and_Difference_in_the_Global_Cultural_Economy.pdf Acesso em 20 de dezembro de 2021.

APPADURAI, Arjun. **Modernity at Large: Cultural dimensions of globalization**. Minneapolis (Minn): University Of Minnesota Press, 1998.

APPADURAI, Arjun. **The Production of Locality**. In: R. Fardon (ed.), *Counterworks*. London: Routledge. 1995.

APPADURAI, Arjun. **Soberania sem territorialidade – Notas para uma geografia pós – nacional**, in: *Revista Novos Estudos Cebrap*, nº 49, nov. de 1997. p.33-46. Disponível em: https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/236364/mod_resource/content/1/Appadurai-notas_para_uma_geografia.pdf Acessado em 20 de março de 2022.

BHABA, Homi K. **O Local da Cultura**. Belo Horizonte. Editora UFMG, 2005.

BORGES, Luis Carlos de Oliveira. **Memória e Mito no Cinema em Mato Grosso**. Ed. Entrelinhas, MT: 2008.

CANDAU, Joel. **Memória e identidade**. Tradução: Maria Letícia Ferreira. São Paulo: Contexto, 2012.

CUNHA, Edgar Teodoro de **Funeral Bororo em imagens: Major Reis e outros realizadores** IN Socine MACHADO, Rubens; SOARES Rosana de Lima; ARAUJO, Luciana Correa. São Paulo; Anablume, 2006.

DURAND, Gilbert. **Champs de l’imaginaire. Textes réunis para Danièle Chauvin**. Grenoble: Ellug.1996.

EAGLETON, Terry. **A Ideia de Cultura – Coleção Memórias do Mundo**. Blackwell Publishers Limited, Oxford 2000. Tradução: Sofia Rodrigues. 1ª Ed. 2003.

FERRÉ – PAIVA, Carme; MENEGUELLI, Gisella; MONTEIRO, Esmerarda. **Revista Caderno**

de Estudos Sociais e Políticos, v.4, n.8. UERJ. jul-dezembro 2015.

FLUSSER, Vilém. **A Filosofia da Caixa Preta**. São Paulo, Humanismo, 1983.

FRANÇA, Andréa; LOPES, Denilson. (org). Cinema, globalização e Interculturalidade. In: MOURA, Hudson. **O Cinema intercultural na era da globalização**. Ed. Argos. Chapecó.2010. p.43-66.

FREUD, Sigmund. **O infamiliar** [Das Unheimliche] – Edição comemorativa bilíngue (1919 – 2019): Seguido de o Homem da areia de E.T.A Hoffmann.Tradução: Ernani Chaves, Rogério Freitas. Ed. Autêntica, 2019.

GOTTWALD JUNIOR, Luis Alberto **Diálogos entre o cinema de Arne Sucksdorff e de Orlando Senna: Olhares sobre a natureza nas telas**. Cordis. História e Cinema, São Paulo, n. 15, p. 141-154, jul/dez. 2015. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/cordis/article/view/22434/pdf> Acessado em 10 de abril de 2021.

GONÇALVES, Gustavo Soranz. **Panorama do documentário no Brasil. Doc on-line: Revista Digital de Cinema Documentário** V. 01, Nº 01, P. 79-91. 2006. Disponível em http://doc.ubi.pt/01/artigo_gustavo_soranz_brasil.pdf Acessado em: 15 de Maio de 2021.

HALL, Stuart. **A Identidade Cultural na Pós-modernidade**. Trad. Tomaz Tadeu da Silva, Guaracira Lopes Louro. 7 ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2002.

HANNERZ, Ulf. **Cultural Complexity**. New York: Columbia University Press, 1992.

LARAIA, Roque de Barros. **Cultura um conceito Antropológico**. Jorge Zahar Ed. 17º Ed. Rio de janeiro. 2004.

MIGNOLO, Walter. **Epistemologias do Sul**, Foz do Iguaçu – PR, 1 (1), pp. 12-32, 2017

MIGNOLO, Walter. **Histórias locais/ Projetos Globais: Colonialidade, saberes subalternos e pensamento liminar**. Belo Horizonte. Ed. UFMG, 2003.

NOVAES, Silvia Caiuby **A construção de Imagens na pesquisa de campo em Antropologia**. Iluminuras, Porto Alegre, v.13, n.31, p.11-29, jul./dez. 2012 Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/iluminuras/article/view/36791> Acessado em 15 de dezembro de 2021.

ORTIZ, Renato. **Cultura brasileira e identidade nacional**. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1986.

ORTIZ, Renato. **Mundialização e Cultura**. SP: Brasiliense, 2003.

PRATT, Mary Louise. **Arts Of the Contact Zone**. Profession. 1991. P. 33-40. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/25595469> Acessado em 20 de fevereiro de 2022.

RANCIÈRE, Jacques. **O Destino das Imagens**. Contraponto. Rio de Janeiro. 2012.

STRAUSS, Anselm L. **Espelhos e Máscaras – A Busca da identidade**. São Paulo: EdUSP, 1999.

TACCA, Fernando. **Rituais e festas Bororo** Revista de Antropologia, São Paulo, USP, 2002, V. 45 nº 1. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/ra/article/view/27152> Acessado em 10 de dezembro de 2021.

OBRAS AUDIOVISUAIS

ARNE SUCKSDORFF: UMA VIDA DOCUMENTANDO A VIDA. DIR: Bárbara Fontes. Prod: Bárbara Fontes. 2004. Brasil. Beta digital

A CILADA COM OS 5 MORENOS. Dir: Luiz Borges. Prod: Keiko Okamura e Andrea Vigo. Brasil.1999.35mm

A TRAMA DO OLHAR. Dir. Glória Albuês. Prod. Glória Albuês. Brasil. 2009. DVD.

A OITAVA COR DO ARCO – IRIS. Dir: Amauri Tangará. Prod:Tati Mendes. Brasil. 2001. 35mm

A SUA VIDA É VOCÊ QUEM FAZ. Dir. João Carlos Bertoli. Prod. Lamiré Cine Vídeo. Brasil. 2016. DVD

A VOZ DAS DOZE E CINCO. Dir. Caroline Araújo. Prod: Ana Claudia Simas. Brasil. 2006. DVD

AO SUL DE SETEMBRO. Dir: Amauri Tangará. Prod: Tati Mendes. Brasil. 2005. 35 mm.

BASEADO EM FATOS REAIS. Dir: Bruno Bini. Prod: Luiz Borges e Keiko Okamura. Brasil.2001. 35mm.

CANHAI. Dir. Luiz Marchetti. Prod. Paula Dias. Brasil. 2015. DVD

CERIMÔNIAS DO ESQUECIMENTO. Dir: Eduardo Ferreira. Prod: Beta Vídeo. Brasil. 2004. DVD.

CÉU E ÁGUA. Dir. João Carlos Bertoli. Prod. Lamiré cine vídeo. Brasil. 2006. DVD.

COLAPSO NARCÍSIO. Dir: Felippy Damian. Prod: Giulia Medeiros. Brasil. 2010. DVD.

COMPROMETENDO A ATUAÇÃO. Dir. Bruno Bibi. Prod. José Paulo Traven. Brasil. 2005. 35mm

COMPOSTO. Dir. Severino Neto e Rafael Carvalho. Prod: Taisa Amiden. Brasil. 2016. DVD

DA CAPO. Dir: Caroline Araújo. Prod: Ana Claudia Simas. Brasil. 2007. DVD

DE VOLTA PARA CASA. Dir: Danielle Bertolini. Prod. Danielle Bertolini. Brasil. 2015. DVD.

DEPOIS DA QUEDA. Dir. Bruno Bini. Prod: Keiko Okaumra. Brasil. 2011. 35 mm

ELE SEMPRE ESTEVE CERTO. Dir. Luiz Marchetti. Prod: Luiz Marchetti. 2015. Brasil. DVD

FÉRIAS AO SUL. Dir: Reynaldo Paes de Barros. Prod: Reynaldo Paes de Barros. Brasil. 1968. 35mm.

HORIZONTEM. Dir: Amauri Tangará. Prod: Tati Mendes. Brasil. 2008. DVD.

LICOR DE PEQUI. Dir: Marithê Azevedo. Prod. Dani Leite. 2016. Brasil. DVD.

MISSIVAS. Dir. Caroline Araújo e Maurício Pinto. Prod. Caroline Araújo e Duflair Barradas. Brasil. 2020. DVD.

NAS MÃOS DO DESTINO. Dir: Spiros Saliveros. Prod: Mauro Audrá Jr. Brasil. Produtora: Ciba. 1958. 35mm.

NÓ DE ROSAS. Dir: Glória Albuês. Prod: Glória Albuês. Brasil. 2007.

O OUTRO LADO DO RIO. Dir. Caroline Araújo. Prod. Caroline Araújo. Brasil. 2015. DVD

PARABÉNS VITOR! Dir: Leonardo Sant`Ana. Prod. Jose Paulo Traven. Brasil. 2006. DVD.

POBRE É QUEM NÃO TEM JEEP. Dir: Amauri Tangará. Prod: Tati Mendes. Brasil. 1997. 35mm

RESGATE: QUEM ESTÁ NO CENTRO DA AMÉRICA DO SUL? Dir: Luiz Marchetti. Prod. Lamiré Cine Vídeo. Brasil. 2006. DVD.

RITUAIS E FESTAS BORORO. Dir: Thomaz Reis. Prod: Thomaz Reis. Brasil. 1917. 35mm

SARINGANGÁ. Dir: Márcio Moreira. Prod: Tati Mendes. Brasil. 1999. 35mm

SELVA TRÁGICA. Dir: Roberto Farias. Prod: Roberto Farias. Brasil. 1964. 35 mm.

VILA BELA: TERRA DE COLORES. Dir: Barbará Fontes. Prod. TV Universidade. Brasil 2005.DVD.

VILA HAITI. Dir: Luzo Reis. Prod: Caroline Araújo. Brasil. 2020. DVD

SÍSMICO. Dir: Severino Neto e Rafael Carvalho. Prod. Taisa Amiden. Brasil. 2018. DVD

S2. Dir: Bruno Bini. Prod: Plano B filmes. Brasil. 2015. DVD

YALIS A FLOR SELVAGEM. Dir: Francesco de Robertis. Prod: Amil Alves. Brasil – Itália. Produtora: Javo Filmes. 1954. 35mm.

3,60. Dir: Severino Neto. Prod: Caroline Araújo. Brasil. 2012. DVD



RELAÇÕES DE GÊNERO, CASAMENTO E ASCENSÃO SOCIAL EM “OS HOMENS PREFEREM AS LOIRAS” (1953)

GENDER RELATIONS, MARRIAGE AND SOCIAL DYNAMICS IN “GENTLEMEN PREFER BLONDES” (1953)

Ana Elisa Muçouçah¹

 <https://orcid.org/0000-0002-9065-0853>

 <https://doi.org/10.46401/ardh.2022.v14.16318>

Recebido em: 20 de julho de 2022.
Aprovado em: 21 de outubro de 2022.

RESUMO: O presente texto pretende pensar como os marcadores sociais de gênero são articulados e atravessados por dinâmicas de classe na filmografia da atriz norte americana Marilyn Monroe (1936-1962) e, conseqüentemente, como estas categorias são mobilizadas na imagem pública da artista, isto é, de sua persona cinematográfica. Para tanto, pretendemos realizar uma análise fílmica das obras protagonizadas pela atriz, dando particular enfoque ao filme *Os Homens preferem as loiras* (1953), dirigido por Howard Hawks.

Palavras-chave: Cinema; Marilyn Monroe; Cultura Visual

RESUMO: This essay intends to reflect on how the social markers of gender are crossed by class dynamics in the filmography of the north american actress Marilyn Monroe (1936 – 1962) e, by consequence, how these categories are mobilized in the making of the artist’s public figure, her cinematographic persona. To do such, we intend to Analyse the cinematic works starred by the actress, giving particular emphasis to the movie *Gentlemen Prefere Blondes* (1953), directed by Howard Hawks.

Palavras-chave: Cinema; Marilyn Monroe; Visual Studies

¹ Graduada em História pela Universidade de Campinas, atualmente mestranda na Faculdade de Educação na linha de Educação e História Cultural na mesma instituição. Possui experiência de pesquisa nos temas: gênero, cultura visual e cinema.

Introdução

Neste texto iremos analisar o filme *Os Homens preferem as loiras* (1953)² de Howard Hawks e dimensioná-lo dentro das demais obras cinematográficas que compõe a carreira de Marilyn Monroe visando compreender como gênero e classe, enquanto marcadores sociais da diferença são representados e relacionados dentro destes filmes. Buscando, assim, compreender também como estas categorias articulam-se também no processo de formação da *persona cinematográfica* da atriz. Para tanto, faremos uso da metodologia de estudo fílmico proposta pelo sociólogo do cinema Pierre Sorlin que propõe o uso da decupagem – uma análise corte por corte do filme, bem como das reflexões teóricas de autores das áreas dos estudos visuais e da história cultural. Trataremos gênero e classe não como dados ou verdades estáticas, mas como categorias de diferenciação historicamente localizadas, através das quais fazemos sentido do mundo social.

A escolha deste objeto de em particular se justifica por entendermos o estudo das representações como uma chave valiosa para a compreensão do mundo social, bem como por reconhecermos a potencialidade do cinema hollywoodiano na formação destas representações. O autor francês Roger Chartier (1991), apontará que não é possível para o historiador cultural analisar outra coisa senão as representações, isto porque, devido a qualidade translúcida da história, é apenas através desta que conseguimos tornar a realidade - seja presente ou passada – inteligível. Desta forma, o entendimento dos signos sociais e seus significados é o que nos permite compreender como a experiência social se organiza por meio de dispositivos simbólicos. Ele frisa ainda, que estas representações são histórica e socialmente construídas e localizadas, resultantes de disputas simbólicas travadas por diferentes grupos sociais, uma vez que são constituídas de discursos e formadas pela articulação entre o que está sendo enunciado e a forma de enunciar (CHARTIER; 1991,185-187).

Paulo Menezes aproxima esta discussão do estudo do cinema quando, baseando-se nas análises sobre representação, cunha o conceito de *representificação*. Enfatizando assim, a construção de sentido que se dá na relação entre a obra cinematográfica e o espectador, uma vez que, nenhum filme possui sentido em si mesmo, ao contrário, seus significados são criados a partir do momento que ele é assistido, tornado presente mais uma vez pelo público. Para Menezes:

Proponho que se entenda a relação entre cinema, real e espectador como uma *representificação*, como algo que não apenas torna presente, mas que também nos coloca em presença de, relação que busca recuperar o filme em sua relação com o espectador (...) A *representificação* seria a forma de experimentação em relação a alguma coisa, algo que provoca reação e que exige nossas tomadas de posição valorativas, relacionando-se com o trabalho de nossas memórias voluntária e involuntária que o filme estimula. (MENEZES; 2003, 94)

2 Título original “*Gentlemen Prefer the Blondes*”

Devido ao seu largo alcance e seu impacto no mundo social desde o início do século XX, o cinema, e particularmente a indústria de Hollywood têm sido poderosas ferramentas a serem mobilizadas nos processos de formação de representações sociais. Uma imagem nunca é uma reprodução total e fiel de uma realidade social, ao contrário, ela é, nas palavras de Peter Burke (2017), uma testemunha ocular. Seu caráter testemunhal implica, portanto, que ela parte de uma perspectiva específica, de um lugar do qual se olha, também histórica e socialmente construído (BURKE; 2017; 209). No caso do cinema, isto é ainda mais verdadeiro, pois enquanto um produto cultural, todo filme tem seu sentido construído em duas instancias: no seu momento de produção e no seu momento de reprodução. Em outras palavras, os significados da obra são resultantes tanto do olhar de seus autores (diretores, roteiristas, atores etc.) quanto do olhar de seus consumidores (o espectador). E ambas as formas de ver são informadas por experiências sociais historicamente localizadas (SORLIN; 1992, 30).

Este caráter dialógico da arte a transforma em um instrumento valioso para a análise das representações, e conseqüentemente, da sociedade. Teresa Di Lauretis (1994) irá tratar disso no que refere aos estudos de gênero, ou mais especificamente, aos estudos do processo através do qual o mundo social passa a ser organizado pelo marcador de gênero, um fenômeno que a autora chama de *engendramento*. Para ela, o esse processo se dá por meio de uma série de dispositivos que atuam no campo simbólico, denominados de tecnologia de gênero. É através destas tecnologias que gênero se torna uma categoria estruturante tanto da experiência social, quanto, por consequência, do subjetivo (LAURETIS; 1994,16).

De maneira mais específica, a escolha de pensar como o cinema articula representações de gênero através da figura de Marilyn Monroe, pode ser explicada pela posição que a atriz ocupa na produção de cinema hollywoodiano – a um só tempo ilustrativa dos mecanismos da indústria e singular dentro dela. Para localizarmos Monroe em suas particularidades, precisamos primeiro, compreender os funcionamentos da Hollywood no momento de produção de sua filmografia. No decorrer dos anos cinquenta, a indústria cinematográfica norte americana operava através de uma série de convenções rígidas e repetitivas, dentro daquilo que foi denominado como *star system*. Neste contexto, a estrela hollywoodiana sobressaía-se como maior produto da indústria, de forma que, sua imagem era o principal item a ser manufaturado e vendido pelos estúdios que detinham o poder executivo em Hollywood³ (MORIN; 1972, 32).

Essa imagem era cuidadosamente criada, moldada e reforçada tanto pela indústria cinematográfica quanto pela mídia de forma mais ampla. Os filmes produzidos em Hollywood também era instrumentalizados para a cristalização da imagem dessas figuras públicas. Deveria existir uma coerência – ainda que altamente fabricada entre – como os especta-

3 O *studio system* é um conceito complementar ao *star system*, descrito por Thomas Schatz, como o modo que os executivos e produtores de Nova York detinham o controle criativo sob a produção cinematográfica hollywoodiana, visto que era o monopólio de poucos estúdios que financiavam a indústria de filmes norte americana (fonte: SCHATZ, Thomas. O Gênio do Sistema. A era dos estúdios em Hollywood. São Paulo: Companhia das Letras, 1991, p. 23)

res percebiam a estrela dentro e fora das telas, desta forma, os papéis que um artista de Hollywood interpretava deveriam ser sempre condizentes com a imagem que o público tinha dele, e, portanto, sempre repetitivos. Com este efeito, o cinema hollywoodiano produzia uma fusão entre a pessoa (o ator ou atriz), a personagem (o papel que ele interpretava) e a *persona cinematográfica*⁴, para que o espectador sempre estivesse familiarizado com o que ia assistir, sentindo-se assim mais próximo da estrela (MORIN;1972, 57).

Uma vez que os artistas de Hollywood deveriam sempre interpretar, mesmo fora das telas, um determinado arquétipo, as mulheres da indústria possuíam tipicamente ainda menos flexibilidade. De maneira geral, as possibilidades de papéis femininos se restringiam a três figuras ideais básicas: a mocinha, a mãe e a *Femme fatale*. (HASKELL; 1987; 253). Mais do que isto, conforme expõe a estudiosa feminista Ann Kaplan, estes modelos de representação de feminilidade, são frequentemente embutidos de uma significação moral, positiva e ou negativa também reducionistas, que é construída para o olhar do espectador pela linguagem cinematográfica. As mocinhas, por definição “boas” representam o ideal de feminilidade e beleza de sua época, enquanto as vilãs, sempre “más”, fogem do padrão, seja por não serem convencionalmente belas, ou, como no caso da *Femme fatale*, por não se comportarem de acordo com as normas social de gênero (KAPLAN; 1995, 50). Estas limitações nos modos de representar as mulheres no cinema, explica-se, segundo Kaplan por uma hegemonia masculina por trás das câmeras, que se traduz em uma dinâmica de poder desigual entre os homens e mulheres dentro delas. Desta forma, predominantemente, temos como resultado, produções cinematográficas construídas através de um olhar masculino, sob o qual, o homem é o sujeito da ação e a mulher seu objeto (KAPLAN; 1995, 36).

No caso de Monroe, no entanto, esta norma sofre uma inflexão. Ainda que a atriz seja talvez o maior símbolo da indústria e da própria noção de estrela, ela é também disruptiva com binarismo dessas convenções. Sua *persona* une a sensualidade da *femme fatale*, com a ingenuidade, quase infantil, da mocinha. Sendo assim, a potencialidade em se analisar as personagens de Monroe reside na produção de uma representação de uma feminilidade única e inédita, mas construída a base dos já conhecidos, convencionados estereótipos hollywoodianos, reproduzidos a escalas industriais. É deste modo que a figura de Marilyn Monroe se torna tão exemplar quanto singular para a constituição de um novo arquétipo, possibilitando uma feminilidade múltipla nas telas (MULVEY; 1996,136).

Para abordar os temas que estamos nos propondo pensar, realizamos uma análise do filme musical *Os Homens preferem as loiras* (1953), protagonizado por Marilyn Monroe e Jane Russell e dirigido por Howard Hawks, e o colocaremos em comparação com outras obras da filmografia da atriz, a fim de encontrarmos aquilo que o estudioso da sociologia

4 Ao falar da carreira de Humphrey Boggart, Luis Felipe Sobral define *persona cinematográfica* como a tênue margem de ação que a estrela Hollywoodiana possui para criar os personagens que interpreta - fora e dentro da tela - que devem sempre ser suficientemente diferentes entre si para se distinguirem, mas ainda assim, possuírem similaridades o suficiente para que possam ser reconhecíveis e identificáveis como parte do corpo do trabalho de um mesmo ator ou atriz. (fonte: SOBRAL, Luís Felipe. “O beijo de Spade: gênero, narrativa, cognição”. In: *Mana* 17 (3). Rio de Janeiro. 2011)

do cinema Pierre Sorlin chama de *pontos de fixação* – isto é continuidades e similaridades que encontramos em nossa amostra documental. A metodologia tanto de análise quanto de escolha da obra também segue a proposta de Sorlin (1992). Para estudá-lo nos valemos da ferramenta da decupagem, isto é, de uma análise plano-a-plano da obra, que, segundo o autor, permite um entendimento tanto de cada plano individualmente, quanto do efeito de assisti-los em sequência (SORLIN; 1992, 132). O autor propõe ainda, que tendo uma vez assistido a obra nos debrucemos sob ela para pensarmos a respeito das relações que os personagens desenvolvem entre si no enredo, bem como no papel que eles exercem no filme, o que Sorlin denomina de *sistemas relacionais*. Em suas palavras:

Nosso objeto foi estritamente definido: queríamos esclarecer os sistemas relacionais, manifestos ou implícitos, desenvolvidos na mesma tela, entre os personagens, e depois em sua relação ao que está fora do campo, ou seja, com a totalidade dos fatos, situações e situações. As referências supostamente conhecidas do público; finalmente, no balanço que opera da tela para o recinto... (SORLIN, 1992,168)

O filme cumpre com os critérios estabelecidos pelo sociólogo francês para verificar sua relevância enquanto objeto de estudo: ele possui tanto sucesso crítico⁵ quanto comercial⁶ (SORLIN; 1992, 196). Outro motivo também para a seleção desta obra em particular se deve a posição que ela ocupa na filmografia da atriz. Ainda que Marilyn tenha trabalhado em quase 30 produções cinematográficas, é durante o início da década de 1950 que ela começa a protagonizar suas primeiras películas e, muitos biógrafos apontam o ano de 1953, e o filme de Hawks em especial, como fundamental para a expansão de sua carreira e para a sedimentação de sua imagem perante o público (SPOTO; 1998, 142).

Análise fílmica

Os homens preferem as loiras conta a história de Lorelei Lee (Marilyn Monroe) e Dorothy Shaw (Jane Russell), duas melhores amigas que trabalham como *showgirl* e possuem personalidades e objetivos contrastantes. A primeira nos é apresentada como ignorante e interesseira, seu objetivo é casar-se com um homem rico, a segunda é introduzida pelo filme como cínica e sagaz, alguém que quer só se divertir com homens bonitos e só se casaria se estivesse realmente apaixonada. Visando realizar os desejos de Lorelei, a dupla embarca em um cruzeiro rumo a Paris, para que na França ela possa se casar com o jovem herdeiro de uma fortuna, Gus Esmond (Tommy Noonan), sem as intromissões do pai dele, Sr. Esmond (Taylor Holmes) que é o verdadeiro detentor do dinheiro. No entanto, sem que as protagonistas saibam, o patriarca Esmond contratou um detetive particular para segui-las

5 A obra foi indicada ao WGA Awards (Writers guild of America) em seu ano de lançamento

6 A obra arrecadou aproximadamente doze milhões de dólares de bilheteria (fonte: <https://www.the-numbers.com/movie/Gentlemen-Prefer-Blondes#tab=box-office>, acessado no dia 19/08/2021)

e conseguir provas de que Lorelei realmente não é a noiva adequada para seu filho. Este detetive, é Ernie Malone (Elliot Ried), o bonito solteirão, que irá se aproximar de Dorothy para vigiar sua melhor amiga, no entanto, os dois acabarão se envolvendo romanticamente no processo. O conflito aumenta ainda mais, porque no cruzeiro também está Sir. Beekman (Charles Colburn), apelidado de Piggy, um já idoso dono de uma mina de diamantes, que se tornará o voluntário alvo das investidas de Lorelei que quer pôr as mãos numa tiara da pedra preciosa que está sob a posse da esposa de Beekman.

A história só se resolve quando depois de ser dada de presente para Lorelei e roubada de volta por Piggy, a tiara de diamantes torna às mãos de Lady Beekman. Por sua vez Malone escolhe priorizar sua relação com Dorothy ao seu dever de desmascarar os estratagemas de Lorelei, ao saber que a personagem de Russell jamais o perdoaria por arruinar a vida de sua melhor amiga. Paralelamente, Lorelei confronta Sr. Esmond e consegue através de sua argumentação convencê-lo a permitir que ela se case com seu filho. A cena final do filme é um casamento duplo, as protagonistas retornam ao navio do cruzeiro para casarem se com seus respectivos pares românticos - o detetive Malone no caso de Dorothy e Gus Esmond no caso de Lorelei. No último plano da obra, as duas amigas sobem juntas ao altar.

Ao analisar a filmografia de Hawks, o estudioso da arte e do cinema Pablo Fernandez Rodriguez, aponta que a obra *Os Homens preferem as loiras* é marcada por uma duplicidade fundamental, especificamente no que se refere à representação de mulheres no trabalho do diretor. Se por um lado, Lorelei e Dorothy – e consequentemente Monroe e Russell – são colocados como atrativos para os olhares masculinos de dentro e fora das telas, por outro o filme é inteiramente movido pelos desejos e pelas escolhas das personagens femininas. Tanto, que o filme acaba em tom otimista, quando as duas protagonistas alcançam seus objetivos, Lorelei casando-se por dinheiro e Dorothy por amor. De forma semelhante, as decisões e vontades delas são o motor narrativo da obra, Lorelei quer casar-se e para tanto as duas embarcam rumo à Europa, ela quer também a tiara de diamantes e por isto a rouba, Dorothy impõe à Malone que acoberte a artimanha da dupla para que eles possam se relacionar. E como diretor, Hawks emprega os recursos da linguagem cinematográfica para gerar uma relação de identificação entre espectador e as protagonistas, desta forma nós torcemos para o sucesso das duas o que coloca o desejo e a escolha feminina sob uma luz positiva dentro do filme (RODRIGUEZ; 2021, 86).

Tendo o filme resumido em mente, podemos agora pensar em seus elementos particulares com maior profundidade de análise, pensando em como alguns destes dialogam com a forma que esta obra – e por consequência, a filmografia e a imagem pública de Monroe no geral - representam a questão de gênero em intersecção com classe. O primeiro dos elementos sobre o qual vamos nos debruçarmos nos é introduzido já nos primeiros segundos da película cinematográfica. A cena de abertura do filme é a apresentação de um número musical realizado por Dorothy e Lorelei, denominado *A Little girls from Little rock*⁷. Nele as

7 A música por Jule Styne e letra por Leo Robin, colaboração de Ken Darby e Eliot Daniel. Lançada no ano de 1949

duas protagonistas estão sobre um palco, atrás delas um cenário composto por uma parede roxa vibrante, decorada com uma renda preta com lantejoulas. As duas vestem-se da mesma forma: vestidos longos de paetê, com um acentuado decote e fenda lateral na perna, batom e sapatos da mesma cor, e um acessório de cabeça decorado com plumas brancas, combinando com a cor das joias que usam. Durante a cena, a câmera foca majoritariamente nas da dupla se apresentando no palco, e ocasionalmente, na plateia que as assiste. Desta forma, podemos perceber que a primeira coisa que o filme opta por nos dizer a respeito da personagem de Monroe é que ela é uma *showgirl*.

Esta escolha é particularmente significativa pois trata-se de uma recorrência frequente na filmografia de Monroe. A atriz interpreta profissionais do *showbiz* também nas obras: *A Malvada* (1950), *Travessuras de casados* (1952), *O rio das almas perdidas* (1954), *O Mundo da fantasia* (1954), *Nunca fui santa* (1956), *O Príncipe encantado* (1957), *Quanto mais quente melhor* (1959) e *Adorável Pecadora* (1960)⁸. Esta repetição nos leva a crer que estamos diante daquilo que Sorlin considera um ponto de fixação, ainda mais considerando que ela se dá por todo o decorrer da carreira da atriz.

Uma explicação plausível para esta constância, seria entendê-la como um dos mecanismos do *star system* em pleno funcionamento, visto que, a formação da persona cinematográfica depende da repetição e da similaridade entre personagens de um mesmo autor. Mais do que isso, como aponta Will Scheibel, pode tratar-se de uma tentativa de estabelecer uma conexão metalinguística entre as personagens e a própria Marilyn Monroe, que também trabalha na indústria do entretenimento. Ao encarnar nas grandes telas mulheres que experienciam uma vida dupla – sob os holofotes e fora deles – a atriz estaria realizando uma performance interna à outra: Ao mesmo tempo que vemos Lorelei apresentar-se artisticamente na diegese da obra para o entretenimento de uma plateia fictícia, estamos vendo Marilyn performar para nossos o nosso olhar. Como consequência, os limites entre realidade e ficção, pessoa e personagem – ou ainda, persona – tornam-se mais turvos, como efeito, temos a reificação do estrelato da atriz (SCHEIBEL; 2013,14). Em outras palavras, Lorelei e as demais personagens de Monroe são estrelas porque são Marilyn. Em contrapartida, o fato de interpretar artistas e estrelas nas telas solidifica para o espectador o status da atriz enquanto tal.

Outro aspecto importante também desta repetição, é que ela nos revela também um padrão no que diz respeito a posição social das personagens de artista. Novamente, a primeira cena do filme dirigido por Hawks já nos introduz ao assunto. No número musical, Lorelei e Dorothy salientam sua origem de classe ao cantarem os versos “Nós viemos do lado errado dos trilhos da cidade”⁹ ou ainda “Para uma garota de uma ruazinha, eu me dei

8 Os títulos originais das obras mencionadas são respectivamente: *Ladies of the Chorus* (1948), *All about Eve* (1950), *We are not married* (1952), *River of No Return* (1954), *There is no business-like show business* (1954), *Bus stop* (1956), *The prince and the showgirl* (1957), *Some like it hot* (1959) e *Let's make love* (1960)

9 Traduzido livremente de: *We came from the wrong side of the tracks*

muito bem em Wall Street, mesmo sem nunca ter tido nenhuma ação”¹⁰. Isto ganha uma proeminência ainda maior quando contrapomos a situação financeira das personagens de Monroe e Russell com a de Gus Esmond e sua família, e o casal Beekan, que são milionários. E mais uma vez, temos uma outra dinâmica que vemos ser repetida com frequência nas obras estreladas pela atriz: a personagem de Marilyn é de uma origem econômica inferior aos personagens masculinos que formam seu par amoroso nas películas. Além do exemplo de *Os Homens Preferem as loiras*, vemos isto também nos filmes: *Como agarrar um milionário* (1954), *O Pecado mora ao lado* (1955), *O Príncipe encantado* (1957) e *Quanto mais quente melhor* (1959)¹¹.

Essa disparidade econômica entre os protagonistas românticos nos filmes estrelados por Monroe é frequentemente tematizada nas obras, muitas vezes, como é o caso do filme analisado, sendo inclusive uma força motora para a trama. O objetivo de Lorelei – e de tantas outras personagens da atriz – é a ascensão social. No entanto, ainda que elas possuam uma profissão dentro da indústria do entretenimento, seus planos não compreendem ascender através de seu trabalho, ao contrário, ela espera que a ascensão venha através do casamento, ou de seus relacionamentos com homens de maior status e condição financeira. Ela entende o trabalho como *showgirl*, no máximo, como uma ferramenta, um meio utilizado por ela para conhecer e seduzir os homens que a possibilitarão crescer economicamente. Este talvez seja o centro da caracterização de Lorelei e isto é reforçado ainda no número de abertura, que mais uma vez tem a função de nos introduzir aos temas fundamentais do filme. No único verso solo cantado por Monroe, vemos a câmera focar exclusivamente nela, assim como a luz, que a coloca sob holofotes enquanto o resto da iluminação escurece. A música também se torna mais baixa e de ritmo mais lento para que nossa atenção esteja totalmente no verso. A câmera ainda vai lentamente fechando seu foco em Lorelei, estabelecendo visualmente uma relação entre a personagem que vemos e a letra que ouvimos: “Aqui está um conselho que eu queria compartilhar: ache um cavalheiro que tímido ou ousado, baixo ou alto, ou novo ou velho... desde que o cara seja um milionário”¹².

A ênfase que este verso recebe, singular aos demais trechos da música, atesta sua importância para a personagem e para a obra como um todo. Cabe ressaltar que a Lorelei canta isto em cima do palco, enquanto exerce sua profissão como *showgirl*. A centralidade desta dicotomia no momento em que estamos sendo introduzidos a ela, posicionam a personagem de Monroe em um novo “entre lugares”. A sociedade americana de 1950, o papel do homem e a masculinidade hegemônica como um todo é definida pela posição de provedor financeiro, enquanto a feminilidade é marcada pela domesticidade (OLIVEIRA; 1998, 47). Deste modo, ser uma mulher que trabalha, mas busca um homem para prover

10 Traduzido livremente de: *For a kid from a small street I did very well on Wall Street although I never owned a share of stock*

11 Títulos originais: *How To marry a Millionaire, The seventh year itch, The Prince and the showgirl and Some like it hot.*

12 Traduzido livremente de: “Here is some advice I’d like to share: find ind a gentlemen who is shy or bold, short or tall, or young or old... as long as the guy is a millionaire”.

para ela, coloca a personagem simbolicamente ao mesmo tempo em ambas as esferas e em nenhuma delas.

Em contrapartida, os homens com quem as personagens de Monroe se relacionam no filme de Hawks também não se encaixam perfeitamente nas ideias de masculinidade hegemônica da época. Como mencionamos, o homem dos anos cinquenta é hegemonicamente definido por sua posição enquanto provedor e por sua relação com seu trabalho. Sendo o provedor, o homem é também, idealmente, o chefe de família, portanto ser masculino é, segundo a norma social, ser o sujeito da ação em sua relação com o mundo, ativo e assertivo, pressupondo assim uma contraparte feminina passiva. (OLIVEIRA; 1998,52). No entanto, na obra, Gus Esmond e Piggy - os dois pares amorosos viáveis de Lorelei – não atendem à estas expectativas sociais. Embora milionários, ambas suas fortunas são frutos de herança familiar e não de seu trabalho, até porque nenhum dos dois é mostrado no filme tendo uma profissão. Mais do que isto, os dois possuem uma posição passiva em suas relações com as demais personagens do filme, Piggy é – conforme observado pelo próprio detetive Malone dentro da diegese da obra – subjugado por sua esposa.

Já a caracterização de Gus Esmond enquanto submisso é reiterada em mais de uma instância no filme. A obra frisa que o jovem milionário mantém uma posição subalterna não apenas em sua relação com Lorelei, mas na relação com seu pai também. Seu pai é o dono do dinheiro, seu pai é quem detém o poder de decidir com quem ele vai se casar e ao final do filme é Lorelei quem confronta o patriarca Esmond e não Gus. No que se refere a relação do casal Logo no começo do filme, a personagem de Monroe aponta “Mr Esmond [Gus Esmond] tem muita dificuldade em dizer não para mim”¹³ como algo positivo, e explica seu interesse nele para a amiga Dorothy da seguinte maneira: “Não há outro milionário no mundo com um caráter tão gentil. Ele nunca vence uma discussão, sempre faz o que eu peço, e tem dinheiro o suficiente para isso. Como eu poderia não amar um homem assim?”¹⁴.

Podemos pensar esta questão a partir de duas distintas chaves interpretativas. A primeira destas, é proposta por Lois W. Benner (2008), em sua análise da imagem de Monroe ele sugere que frequência com a qual a atriz relaciona-se nas telas com homens que poderiam ser entendidos na época como efeminados pode ter uma relação com as tradições do teatro burlesco ou de *Vaudeville*. O autor aponta que essa disparidade entre um homem que foge dos padrões e mulheres conhecidas por sua beleza e sensualidade tinha como intuito, através do efeito cômico, satirizar os padrões de masculinidade e a noção de potência sexual masculina da época. Além disso, ela servia como um recurso para tornar o poder sexual feminino mais palatável, introduzindo o tema através da comédia, o que fazia com que a figura de uma mulher sexualmente ativa não parecesse tão ameaçadora para a plateia que se familiarizava com ela primeiro através do riso, ao invés do medo (BENNER; 2008, 20).

13 Traduzido livremente de: *Mr. Esmond finds it very difficult to say no to me*

14 Traduzido livremente de: *There is not another millionaire in the world with such disposition. He never wins an argument. Always does what I ask and has the Money to do so. How could I not love a man like that?*

Outra explicação possível reside na classificação que Jeanine Basinger (1995) faz de Marilyn Monroe, enquanto uma “mulher irreal”. Ao analisar as estrelas femininas de Hollywood sob o *star system*, a autora as divide em três categorias: a mulher real – personagens femininas feitas para as espectadoras se identificarem que apresentam algum tipo portanto de verossimilhança para com elas, a mulheres exagerada – uma caricatura da mulher real, um arquétipo mais comumente presente nos filmes de comédia e, por último, a mulher irreal – feita não para a identificação da espectadora feminina mas sim para tornar-se o objeto de desejo do espectador masculino. Ao enquadrar Monroe no último grupo, Basinger explica que é comum que a mulher irreal estabeleça nas telas e nos tabloides, relações amorosas com homens fora do padrão, considerados pela norma social como menos atraentes que elas. Já que este arquétipo é designado para servir como objeto de desejo masculino, a fantasia só se concretiza, se o espectador - o homem mediano, que não necessariamente encaixa-se perfeitamente nos padrões de masculinidade hegemônica – possuir a sensação de que ele pode alcançá-la. Em outras palavras, enquanto a mulher real serve de veículo de identificação para as mulheres comuns, os pares românticos fora do padrão da mulher irreal fazem o mesmo para o público masculino (BASINGER; 1995, 165).

Em ambas as leituras, a beleza aparece como um recurso a ser utilizado numa dinâmica de poder. Uma moeda de troca que Lorelei utiliza para conseguir aquilo que quer, no caso seu sustento, uma vez que ela é tanto uma ferramenta em seu trabalho como showgirl quanto um meio para a atração de pretendentes milionários. Neste sentido, é importante pensar a beleza – nos termos daquilo que socialmente convencional – como um construto social e histórico, além de um marcador social da diferença, já que ela pressupõe a existência de um outro, um “não belo”, e hierarquiza os dois. De tal forma que, a beleza enquanto recurso e enquanto caminho facilitador para a agencia feminina nas relações de gênero, que permitem a negociação com um masculino hegemônico é sempre necessariamente excludente e limitado à esfera individual, visto que, para ser marcada como “bonita”, e, portanto, detentora de relativo poder na economia afetiva, um grupo de mulheres depende que outro grupo seja socialmente marcado como “feio” (WOLF; 2018, 14).

Casamento - o elo entre classe e gênero

Tendo como base então estas recorrentes distinções entre as personagens de Marilyn e os homens com quem ela contracenava, vemos então uma naturalização de uma concepção de economia afetiva generificada. O dinheiro pertence ao masculino, enquanto a beleza ao feminino, neste sentido, reitera-se certas concepções de gênero da época, visto que o papel da mulher permanece ainda limitado dentro das representações do filme. Toda relação romântica entre o homem e a mulher é, portanto, uma troca mercantil entre estes dois produtos. Em *Os Homens preferem as loiras* vemos a própria Lorelei reiterar isso, não apenas através de seu comportamento, mas verbalmente também. Visto que a obra de Hawks tem

a personagem de Monroe, como protagonista, nós a acompanhamos em sua jornada rumo à sua ascensão social, e como o filme nos propõe que enquanto espectadores tenhamos empatia por Lorelei – suas derrotas são retratadas como momentos de pesar para a audiência e somos também convidados a celebrar suas vitórias com ela pela linguagem cinematográfica. Desta forma, podemos também acompanhar sua racionalização destas dinâmicas de relação em mais de uma ocasião no filme.

Naquele que pode ser considerado um dos clímax da obra, temos um embate entre Lorelei e seu antagonista direto, Esmond Senior, no qual o pai de seu noivo a acusa de estar querendo casar-se apenas por dinheiro. Contra isto, Lorelei responde: “Um cara ser rico é como uma garota ser bonita. Você pode não se casar com uma garota só por que ela é bonita, mas meu deus, isto não ajuda?”¹⁵. Este argumento é efetivo pois parte de um valor compartilhado entre a protagonista e seu opositor; a noção de que aquilo que o homem oferece nas relações é o dinheiro e aquilo que a mulher oferece é a beleza, e justamente por isso a ajuda, em última instância, a convencê-lo. Em contrapartida, ao analisarmos a obra é uma das ocasiões em que podemos perceber que existem limitações impostas pelos papéis de gênero que permanecem inquestionadas tanto pela obra, quanto por Lorelei, visto que, até aquele momento, simbolizava a norma social e aquilo que existia de mais tradicional na sociedade cinquentista tal como retratada no filme, ele sim incorpora os valores ideais da masculinidade hegemônica na época – assertivo, sujeito da ação, o provedor financeiro e chefe de família. De fato, esta dicotomia entre masculino rico e o feminino belo parece estar tão cristalizada no modo de pensar de Lorelei que ela por diversas vezes, repreende e preocupa-se com Dorothy quando a amiga prioriza homens bonitos à homens ricos em suas relações amorosas.

No entanto, existe uma subversão das expectativas sociais realizada pela forma que o filme representa as relações de gênero, esta ruptura está no modo como o filme retrata o casamento. Após a primeira guerra mundial, Hollywood teve um papel fundamental na consolidação e na expansão da ideia que associava o casamento com o amor romântico. Frequentemente, inclusive opondo a noção de amor romântico àquela de ascensão social, a mocinha deveria escolher entre o amor e o dinheiro e, provando sua virtude, ela sempre escolhia o amor e isto a levava a um casamento feliz. Mesmo quando a protagonista hollywoodiana casava-se com um homem rico, nunca era visando enriquecer, isto era apenas uma feliz coincidência, uma recompensa inesperada de sua busca pelo amor (RUDIGER; 2012, 150). Contudo, esta concepção é relativamente nova se a situarmos na longa história do casamento: até o advento da modernidade e o que chamamos de período contemporâneo, o matrimônio era entendido como um acordo. Uma transação financeira que tinha como o objetivo garantir o sustento e o status social das famílias envolvidas. O amor, ou o desejo não eram considerados como componentes essenciais para a firmação de um laço conjugal, e caso existissem dentro do casamento, era esperado que fossem mantidos em segredo,

15 Traduzido livremente de: “A guy being rich is like a girl being pretty. You might not marry a girl just because she is pretty but, my goodness, doesn’t it help?”

limitados ao âmbito privado, como um sinal de civilidade dos envolvidos (RUDIGER; 2012, 149).

Neste sentido, Lorelei no filme de Hawks, vai na contramão de Hollywood e das sensibilidades hegemônicas dos anos de 1950, ao enfatizar novamente o caráter socioeconômico do casamento e ao denunciar a falsidade da dicotomia entre amor e dinheiro. Em mais de uma ocasião da obra, como mostramos, a personagem de Monroe aponta que a riqueza dos homens com que se relaciona é a explicação para seu amor, uma condição para que ele exista. Isto porque, conforme ela explica para a melhor amiga Dorothy, Lorelai entende que o dinheiro proporciona estabilidade financeira e que estabilidade financeira é um pré-requisito para uma relação romântica. Ainda no primeiro um terço do filme, vemos um diálogo entre as duas em que Lorelei tenta convencer a amiga do seu ponto de vista: "Se uma garota passar todo seu tempo se preocupando com o dinheiro que ela não tem, como ela vai ter qualquer tempo para estar apaixonada? Eu quero que você seja feliz e pare de se divertir"¹⁶. Apesar de seu tom cômico, esta fala e a cena como um todo são marcadamente importantes porque além de nos oferecer uma perspectiva privilegiada da visão de mundo de Lorelei, ela também representa uma das primeiras instancias em que o papel dela e de Dorothy se inverte e a personagem de Monroe é posicionada como pragmática e racional em relação à amiga.

Mais do que isso, ao final da obra, veremos que o ponto de vista de Lorelei é tomada como vencedora quando ela consegue convencer Esmond Senior a permitir que ela se case com seu filho Gus, ao apontar a hipocrisia que perpassa o imperativo moral vigente nos anos cinquenta que construía amor e dinheiro como antagônicos. Na ocasião, ela argumenta "E se você tivesse uma filha? Não ia preferir que ela não se casasse com um homem pobre? Você ia querer que ela tivesse as coisas mais maravilhosas do mundo e que fosse muito feliz. Por que errado que eu queira isto para mim?"¹⁷. Com esta fala, não só a personagem – e por consequência o filme – desvelam o caráter elitista desta suposta dualidade entre riqueza e amor romântico, mas como também questionam o estigma que recai sobre a mulher que quer ascender socialmente. É com este argumento que Lorelei vence a discussão, e por causa dele que na cena seguinte assistimos ela casando-se com o Esmond Jr., junto à Dorothy. É interessante, no entanto, que esta possibilidade de realização de seu "final feliz" nos termos Hollywoodiano só se torne possível, quando ela não utiliza sua agência falando a partir dos marcadores sociais que a perpassam: seu gênero, enquanto mulher e sua classe, enquanto alguém que está em uma posição econômica inferior aos homens que a cercam, em uma obra que com frequência associa os dois.

A cena final da obra é também um outro momento crítico de nossa análise, para com-

16 Traduzido livremente de: *If a girl spends all her time worrying about the she doesn't have, how is she gonna have any time for being in love? I want you to find happiness and stop having fun.*

17 Traduzido livremente de: *And if you had a daughter? Wouldn't you rather she didn't marry a poor man? You would want her to have the most wonderful things in the world and to be very happy. Why is it wrong for me to want those things?*

preendermos as complexidades na representação do casamento propostas pelo filme. Nela, estamos de volta ao navio que serviu de cenário para grande parte do filme, reconhecemos o local como o salão de festas do cruzeiro que vimos anteriormente. Temos um plano aberto que nos releva um corredor, nossos olhos são guiados ao fim dele pelos convidados, onde está o altar. No entanto, a atenção do espectador recai imediatamente sob duas imensas gravuras posicionadas na parede atrás do altar, ressaltadas não apenas pela disposição cenográfica, mas como também pelo contraste dos desenhos brancos e cinza claro na parede escura. Estas gravuras revelam duas figuras humanas desenhadas de modo a assemelha-rem-se a arte visual greco-romana, vestindo roupas que remetem ao período da antiguidade. As figuras estão uma de frente para a outra, a primeira, de cabelos longos e vestido, segurando uma flor, a segunda de cabelos e túnica mais curtos, segurando um bastão. Somos levados a crer que se tratam de uma mulher e um homem, algo que é reforçado pelo fato da flor ser comumente associada a delicadeza e a domesticidade, e o bastão à armas e a autoridade, características que, como vimos, evocam as noções de feminilidade e masculinidade hegemônicas na década de 50. O plano seguinte também é bastante revelador, ainda com câmera aberta, vemos o extremo oposto deste corredor, onde em uma porta de tom escuro, também temos duas figuras humanas, destas vezes, claramente consideradas femininas devido a presença de seios e curvas no corpo. Estas duas figuras, no entanto, estão completamente deformadas e destruídas, em ruínas. É desta porta que vemos as duas protagonistas Dorothy e Lorelei saírem em seus vestidos de noiva idênticos para dar início a sua caminhada ao altar.

Este jogo de cena, nos permite trazer dois possíveis caminhos interpretativos para esta sobreposição entre as imagens. A primeira delas, talvez mais otimista no que no diz respeito à dupla de personagens principais da obra, nos propõe a pensar que os desenhos no final do corredor representam a união heterossexual e heteronormativa entre homem e a mulher através do casamento, visto que as gravuras estão posicionadas atrás do altar matrimonial. Esta união, está em oposição àquilo que vemos do outro lado do corredor, a mulher arruinada, de modo que, Dorothy e Lorelei, ao atravessarem o salão para casarem-se estariam distanciando-se da ruína e, literalmente, indo em direção ao ideal da relação heterossexual conforme andam para o altar. Esta chave de pensar propõe uma visão positiva do final do filme, bem como do casamento em si, e como vimos, converge com os valores da sociedade americana dos anos cinquenta que, conforme mencionamos, entende o casamento como uma realização, dentro e fora das telas. Outra possibilidade, é entendermos a cena como uma subversão dos padrões da época, uma visão mais pessimista em relação ao desfecho da dupla protagonista. As figuras posicionadas em contraposição podem ser entendidas como paralelas, um espelho, sugerindo assim, uma aproximação entre as ideias expressas nas duas imagens. Sob esta ótica, o altar e, portanto, o casamento, não distanciaria as figuras femininas da ruína, ao contrário, ele representaria esta destruição, sintomaticamente tanto da identidade quanto do corpo das mulheres retratadas. Dessa forma, o casamento para o qual Dorothy e Lorelei se dirigem seria, simbolicamente, disruptivo para as personagens.

Conclusão

Embora bastante distintas entre si, ambas as interpretações nos permitem concluir que o casamento e o debate em torno de seus múltiplos possíveis significados ocupam um lugar central na obra visto ele é o que imbui de sentidos o desfecho do filme. O casamento, na forma como é representado, é particularmente interessante para a nossa análise pois nos termos da obra de Hawks, ele perpassa nossos dois temas: sendo um acordo que a um só tempo media as relações de gênero do filme – no caso de Dorothy e Lorelei e seus respectivos pares românticos – e as dinâmicas sociais, visto que seu potencial enquanto mecanismo de ascensão social do bem como seu caráter intrinsecamente econômico são enfatizados pela obra. Desta forma, posicionar uma cena de casamento como a cena final solidifica o modo que o filme tem representado as relações de gênero e classe: como indissociáveis. As representações de gênero na obra são sempre perpassadas por dinâmicas sociais, e as dinâmicas sociais de classe são, em troca engendradas. Por esta razão, o matrimônio enquanto acordo e a beleza enquanto moeda de troca são também posicionados no filme como estratégias para a possibilidade de agência feminina, uma agência que coloca mulheres – sempre vindas do “lado errado da cidade”, conforme sugere a letra de *A Little girl from Little Rock* – na mesa de negociação com homens poderosos como Sr. Esmond e que acabam saindo vitoriosas dela, como é o caso de Lorelei.

Referências

BANNER, Lois W. The creature from the Black Lagoon: Marilyn Monroe and whiteness. **Cinema Journal**, 2008.

BASINGER, Jeanine. **A Woman's View**: How Hollywood Spoke to Women, 1930–1960. Wesleyan University Press, 1995,

BURKE, Peter. **A Revolução Francesa da historiografia**: a Escola dos Annales: 1929-1989. Unesp, 1992.

CHARTIER, Roger. O mundo como representação. **Estudos avançados**, v. 5, n. 11, p. 173-191, 1991

DE OLIVEIRA, Pedro Paulo. Discursos sobre a masculinidade. **Estudos Feministas**, p. 91-112, 1998,

FOUCAULT, Michel. **A História da Sexualidade**: A vontade de saber. Rio de Janeiro, RJ: Paz & Terra, 2015

FRANCASTEL, Pierre. **A realidade figurativa: elementos estruturais de sociologia da arte.** EDUSP, São Paulo, 1973

HASKELL, Molly. **The fifties From rape to reference: the treatment of human in the movies.** Editora: University of Chicago Press; Chicago, 1987

KAPLAN, E. Ann. **A mulher e o cinema: os dois lados da câmera.** Artemídia; Rocco, Rio de Janeiro, 1995.

MENEZES, PAULO. Cinema: imagem e interpretação. **Tempo soc.**, São Paulo, v. 8, n. 2, p. 83-104, Dec. 1996. Available form. access on 10 Mar. 2020. j.

MORIN, Edgar. **As estrelas, mito e sedução no cinema.** Rio de Janeiro: José Olympio, 1989.

MULVEY, Laura. Cinema e sexualidade In: XAVIER, Ismael. **Cinema no Século.** Rio de Janeiro, 1996.

FERNÁNDEZ RODRIGUEZ, Pablo. **Las mujeres en el cine de Howard Hawks: un visionado del «star system» a través de los estudios de género.** Universidad de Oviédo, 2021.

RÜDIGER, Francisco. O amor no século XX. **Tempo Social**, revista de sociologia da USP, v. 24, n. 2, 2012,

SCHATZ, Thomas. **O Gênio do Sistema.** A era dos estúdios em Hollywood. São Paulo: Companhia das Letras, 1991,

SCHEIBEL, Will. Marilyn Monroe, 'sex symbol': film performance, gender politics and 1950s Hollywood celebrity. **Celebrity Studies**, v. 4, n. 1, 2013,

SOBRAL, Luís Felipe. "O beijo de Spade: gênero, narrativa, cognição". In: **Mana** 17 (3). Rio de Janeiro. 2011.

SORLIN, Pierre. **Sociología del cine: la apertura para la historia de mañana.** Trad. Juan José Utrilla. Cidade do México, Fondo de Cultura Económica, 1992

SPOTO, Donald. **Marilyn Monroe: the biography.** Rowman & Littlefield, 1998

WOLF, Naomi. **O mito da beleza: como as imagens de beleza são usadas contra as mulheres.** Editora Record, 2018.



“GAYS SHUOLD NOT EXIST”: MORTE E ENCARCERAMENTO DA POPULAÇÃO LGBT NO BRASIL

“GAYS SHUOLD NOT EXIST”: DEATH AND INCARCERATION OF THE LGBT POPULATION IN BRAZIL

Ronaldo Alves Ribeiro dos Santos¹

 <https://orcid.org/0000-0003-3591-4171>

Bruno do Prado Alexandre²

 <https://orcid.org/0000-0003-2465-1628>

 <https://doi.org/10.46401/ardh.2022.v14.16321>

Recebido em: 20 de julho de 2022.

Aprovado em: 31 de outubro de 2022.

1 Mestre em Educação pelo Programa de Pós-graduação em Educação (PPGEdu), do Instituto de Ciências Humanas e Sociais, Campus Universitário de Rondonópolis - UFMT (2017). É graduado em Licenciatura Plena em História pela Universidade Federal de Mato Grosso - Campus Universitário de Rondonópolis (2015). Graduado em Licenciatura Plena em Pedagogia (2020). Membro do grupo de pesquisa: Infância, Juventude e Cultura Contemporânea (GEIJC) na linha de pesquisa Cinema, mídia e educação: políticas e estéticas. Tem interesse nos seguintes temas de pesquisa: juventudes contemporâneas, cultura e pedagogia e formação de professores e gênero. Atualmente, é Técnico em Assuntos Educacionais designado coordenador pedagógico do Instituto Federal de Mato Grosso, Campus São Vicente.

2 Possui graduação em História, especialização em Gênero e Diversidade na Escola (2015) e Mestrado em Educação pela Universidade Federal de Mato Grosso (2017). Tem se dedicado aos estudos de gênero e sexualidade em interface com a educação e a escola, em especial à dimensão das experiências das travestilidades em seus múltiplos aspectos. Atualmente é doutorando em História pela UFGD - Universidade Federal da Grande Dourados cujo projeto de pesquisa visa investigar sobre travestilidades, ditadura civil-militar e o contexto pós redemocratização em diálogo com essas identidades. Atua como docente convidado no curso de Pós-Graduação Lato Sensu “Sociedade, Política e Cidadania na Contemporaneidade” da Universidade Federal de Rondonópolis - UFR (2020-2021).

RESUMO: O objetivo central deste artigo é apresentar uma reflexão acerca do processo de encarceramento da população LGBT no Brasil, no contexto da Ditadura Civil-Militar, tomando como fonte de análise o documentário “Temporada de Caça” (1988), de Rita Moreira, que aborda a questão da violência, do encarceramento e do extermínio de homossexuais na cidade de São Paulo e Rio de Janeiro, nos finais da década de 1980. As discussões estão ancoradas em autores e autoras que discutem gênero e sexualidade sob uma perspectiva não normatizadora.

RESUMO: This paper aims to present a reflection about the incarceration process of the LGBT population in Brazil, in the context of the Civil-Military Dictatorship, taking as a source of analysis the documentary “Temporada de Caça”, by Rita Moreira which addresses the issue of violence, incarceration and extermination of homosexuals in the city of São Paulo and Rio de Janeiro in the 1980s. The discussions are anchored in authors who discuss gender and sexuality from a non-normative perspective.

Palavras-chave: Encarceramento da população LGBT; Ditadura Civil-Militar; Temporada de Caça.

Palavras-chave: Incarceration of the LGBT population; Military Dictatorship; Temporada de Caça.

Introdução

Em março de 1985, as/os brasileiras/brasileiros viviam o fim da Ditadura Civil-Militar³ implementada em 1964 (após o golpe que destituiu o presidente eleito democraticamente João Goulart). Passaram-se mais de 30 anos do fim da ditadura, porém, ainda hoje, a sociedade civil, os partidários políticos e os militares convivem com as marcas de um passado histórico inacabado, disputado por meio da perpetuação de memórias diversas, que travam, no tempo presente, uma “guerra” de narrativas que ecoam, muitas vezes, de uma parte, como tentativa de denunciar o uso da força, da violência, dos métodos de tortura, das “temporadas de caça” autorizadas a exterminar as/os indesejáveis; de outra parte, a justificativa do uso da força, da violência, da ameaça e da tortura, como necessidade para conter possíveis tentativas de subversão ao sistema.

Nesse contexto, pode-se destacar a importância de textos culturais (músicas, filmes, livros, peças de teatros, entre outros) engendrados no contexto da Ditadura Civil-Militar como forma de resistência, e, no momento posterior, como tentativa de denunciar práticas autorizadas contra corpos não-autorizados. Sendo assim, compreende-se que esses textos culturais (*à priori* e *à posteriori*) constroem e ressignificam experiências históricas acerca da Ditadura Civil-Militar, ao proporem nessas experiências estéticas a produção de uma memó-

³ A denominação de ditadura civil-militar tem como base as discussões do historiador Carlos Fico (2013), que afirma que o golpe foi civil-militar justamente por ter contado com a participação de civis, a exemplo de Magalhaes Pinto, Carlos Lacerda, bem como a significativa participação de vários setores da sociedade civil-organizada que preparou o terreno propício para a instauração do golpe e manutenção da ditadura até 1985, com práticas de censura incitadas por civis junto à (DCDP) – Divisão de Censura de Diversões Públicas.

ria não conciliatória como preconizou a Lei de Anistia de 1979, que, historicamente, preteriu os torturadores à imputação de seus crimes.

Entre os textos culturais produzidos posteriormente à ditadura, destaca-se o documentário que é objeto de análise deste artigo “Temporada de Caça⁴ (1988), de Rita Rodrigues”, que aborda a questão da violência, encarceramento e extermínio de homossexuais, na cidade de São Paulo e Rio de Janeiro, nos finais da década de 1980, trazendo, assim, para o campo da experiência estética memórias de grupos humanos abjetos, ou ainda, memórias consideradas ilegítimas, por estarem situadas dentro do padrão de sexualidade denominado como pertencente às “matrizes inteligíveis, abjetos, de não-humanos” (BUTLER, 2015).

Por certo, no campo discursivo do sexo, perpassado de alto à baixo por instâncias de poder, se prefiguram em estruturas de legitimação e qualificação do que é tido como “humano”. Na medida em que essa matriz produz corpos inteligíveis e corpos abjetos, ela fabrica a um só tempo, corpos humanos e corpos não-humanos. Estes representam a grande fronteira à qual o humano não pode atravessar e sem a qual este não se prefiguraria como a materialização da norma (BUTLER, 2015).

A fim de problematizar e ampliar criticamente, do ponto de vista analítico, as representações presentes no documentário *Temporada de Caça* (1988)⁵, as discussões ancoraram-se em autores e autoras que discutem gênero e sexualidade sob uma perspectiva não normatizadora, além de revisitar alguns trabalhos que versam sobre a questão da violência direcionada à homossexuais, principalmente à travestis, desde a Ditadura Civil-Militar. Complementa-se a análise por meio dos relatos contidos no relatório da Comissão Nacional da Verdade (CNV) e pela captação dos ecos dessas violências institucionalizadas atualmente, nas denúncias registradas pela Associação Nacional de Travestis e Transexuais – ANTRA.

Sobre os corpos qualificados enquanto não-humanos, recai toda sorte de violências e atrocidades, muitas vezes, legitimadas pelo próprio Estado e naturalizadas ao longo do tempo, por meio de intensos processos reiterativos e pela banalização produzida pelas mídias sociais contemporâneas, que apelam para a produções discursivas da homossexualidade, travestilidade e transexualidade como identidades que afrontam à identidade sexual-hegemônica.

É sobre a necessidade e o sentimento de se importar com as atrocidades representadas em “Temporada de Caça” (1988), de dar visibilidades às identidades sexuais tidas como abjetas e desprezadas; acerca do pensamento vigente no que tange à homofobia e à transfobia e à percepção das pessoas sobre essas violências, muitas vezes, validadas pelo Estado e também por compreender a importância da sensibilidade no tratamento de temas

4 É um filme de curta metragem, que tem como gênero o documentário, tem a duração de vinte e quatro minutos e seis segundos (24:06). É uma obra brasileira produzida no Estado de São Paulo por Rita Moreira no ano de 1988.

5 O fato de o documentário ter sido lançado em 1988 coincide com o momento da publicação do texto referente à Constituição Federal de 1988, já no período de consolidação da democracia liberal brasileira.

tão delicados e desumanizados ao longo da história, que se traz essa temática para a discussão defendendo a necessidade de mais textos culturais que irrompam com o discurso conciliatório construído pela Lei de Anistia (1979), e perpetue novas memórias históricas que demonstrem a presença de grupos humanos desconsiderados historicamente, bem como suas lutas, forças e resistências ao lutarem por um lugar neste mundo que, ao mesmo tempo que permite sonhar, os prepara para a morte. Portanto, produzir a escrita da História a respeito desse período, de uma perspectiva não normatizadora, representa lançar um olhar cuidadoso sobre aqueles e aquelas que não são tão fortemente representados pela historiografia brasileira no referido contexto (SILVA, 2016).

O filme como fonte de pesquisa histórica

A partir de que momento histórico o filme emerge enquanto documento para análise do historiador? Por que houve tal demora para incorporá-los aos documentos-monumentos? As reflexões engendradas nesta passagem buscam dar uma resposta contextualizada ao surgimento do cinema enquanto documento para a produção da explicação histórica, sem resvalar no pressuposto da incapacidade e do atraso de se problematizar tal fonte, já que, nos dias de hoje, parece tão óbvia a sua eficácia por seu uso não só no ofício do historiador, mas em outros campos de pesquisa.

Pensar o filme como objeto de análise histórica é algo recente na escrita da História se levarmos em consideração que as primeiras observações que chamaram a atenção para a potencialidade dos filmes enquanto parte do universo mental do historiador remontam aos anos 70 e. nesse delongamento, da elevação dos filmes à condição de monumentos do passado “não existe no caso nem incapacidade nem atraso, porém uma recusa inconsciente que procede causas complexas” (FERRO, 1976, p. 02).

Uma das causas complexas, pode ser lembrada como a influência constante da historiografia positivista na forma como o historiador manipulava os documentos para a explicação histórica. Basta nos recordarmos das indagações produzidas pelo historiador Jacques Le Goff quando desconstruiu uma velha dicotomia utilizada para classificar os materiais utilizados pelo historiador como monumentos - forças do passado e os documentos – escolhas do historiador. Tais materiais da memória também teriam valores testemunhais distintos: monumento – heranças do passado, com testemunho parcial; documentos – escolhas do historiador, com testemunho imparcial.

Mas, para Le Goff (1990), todo documento é monumento à medida em que são produzidos de forma contextualizada incorporando as relações de forças presentes no contexto histórico. Sendo assim, os documentos seriam monumentos pelo caráter da parcialidade, da possibilidade de manipulação, da escolha e da intenção de quem o produziu.

O documento é monumento. Resulta do esforço das sociedades históricas para impor ao futuro – voluntária ou involuntariamente – determinada imagem de si próprias. No limite, não existe um documento-verdade. Todo o documento é mentira. Cabe ao historiador não fazer o papel de ingênuo (LE GOFF, 1990, p. 548, 1996).

Sendo assim, pode-se afirmar que a “recusa inconsciente” dos historiadores pelo uso dos filmes como documentos-monumentos esteve ancorada em uma tradição historiográfica que prezava ainda pelos documentos escritos como fonte de objetividade e imparcialidade para o ofício do historiador. Portanto, vale ressaltar o que preconizava Marc Ferro (1976, p. 02) “[...] o historiador escolheu tal conjunto de fontes, adotou tal método; mudou como um combatente muda de arma e de tática quando as que usava até aquele momento perdeu sua eficácia”.

De acordo com Le Goff (1990), a história nova ampliou o campo do documento histórico ao substituir resquícios da história positivista de Langlois e Seignobos, fundada principalmente no uso dos documentos escritos, por uma história baseada na multiplicidade de documentos: escritos de todos os tipos, documentos figurados, documentos orais, produtos de escavações arqueológicas, fotografia, filmes.

Sobre o uso das imagens adverte Ferro (1976, p. 05), “partir da imagem, das imagens. Não procurar nelas exemplificação, confirmação ou desmentido de um outro saber, aquele da tradição escrita”. Ao possibilitar uma multiplicidade de documentos ao trabalho do historiador, a Nova História, bem como as proposições de Ferro, não poderia incorrer em se pensar novos objetos de análise usando de modelos pré-figurados dentro de uma historiografia que os próprios *Annales* se propunha a superar. Portanto, ao partir da imagem ou das imagens, não se procuraria nelas exemplificações, ou ainda, confirmação, como postulava o princípio da objetividade defendido pela historiografia positivista francesa. “Resta estudar o filme, associá-lo ao mundo que o produz. A hipótese? Que o filme, imagem ou não da realidade, documento ou ficção, intriga autêntica ou pura invenção, é História [...]” (FERRO, p. 1976, p. 05).

Sendo o filme possibilidade para a pesquisa em história, afinal, no que consiste a atividade analítica de um filme? “É despedaçar, descosturar, desunir, extrair, separar, destacar e denominar materiais que não se percebem isoladamente ‘a olho’ nú, pois se é tomado pela totalidade” (VANOYE; GOLLIOT-LÉTÉ, 2012, p. 15). Ainda de acordo com Ferro (1975), o filme deveria ser pensado como imagem-objeto, cujas significações não são apenas cinematográficas. Seu valor estaria presente naquilo que o filme testemunharia de uma determinada sociedade, ou ainda, não só por aquilo que estaria visível, mas, também, aquilo que estaria invisível.

Marc Ferro (1975), chamava a atenção para a necessidade de pensar a obra de arte em seu condicionamento social. A necessidade de fundir o texto e o contexto em uma relação dialeticamente integrada (CANDIDO, 1965). O exterior da obra de arte, interessa aos pesquisadores não dentro de uma relação causa-efeito, mas como parte estruturante do que é produzido para ser mostrado

Assim, um método que lembraria o de Febvre, de Francastel, de Goldmann, desses historiadores da Nova História, da qual se definiu a vocação. Eles reconduziram a seu legítimo lugar as fontes de origem popular, escritas de início, depois não escritas: folclore, artes e tradições populares, etc (FERRO, 1976, p. 05).

Reconduzir as fontes de origem popular ao seu devido lugar é se atentar ao condicionamento social da obra de arte como parte estruturante das significações disseminadas em si. Ao tomá-lo como documento, Ferro (1976), menciona a necessidade de aplicar o método de análise a cada substância do filme – às imagens, às imagens sonoras e às imagens não sonorizadas. Ao propor uma metodologia de análise dos filmes, o historiador menciona a necessidade de analisar principalmente “[...] a narrativa, o cenário, o texto, as relações do filme com que não é filme: o autor, a produção, o público, a crítica, o regime (FERRO, 1976, p. 06).

Por mais que exista a necessidade de uma objetividade previamente estabelecida na filmagem de determinados eventos históricos ou ficcionais, Ferro (1976), acredita que a câmera é capaz de capturar para além do que está estabelecido objetivamente, demais, a parte inesperada, involuntária, pode também ser grande nesse caso (FERRO, 1976). Sendo assim, o inesperado, o involuntário estariam para além dos pontos de ajustamento das narrativas fílmicas, por outro lado, mostraria os pontos de concordância, mas também os pontos de discordâncias com a ideologia, eles, assim “ajudam a descobrir o latente por trás do aparente, o não-visível através do visível” (FERRO, 1976, p. 06). Tais partes inesperadas, involuntárias, discordantes ofertam lapsos de realidade que escampam ao que foi definido objetivamente como sendo parte integrante do filme, são essas falhas causadas, provavelmente, por falta de atenção do homem da câmera, que filma involuntariamente muitos aspectos da realidade.

Para Francisco Júnior (2012), as proposições construídas por Marc Ferro trouxeram implicações para a forma como o historiador deve pensar o filme como objeto de estudo da ciência histórica. O filme “tornou-se o testemunho de um tempo e meio pelo qual o historiador atingirá para além do cinematográfico, ou seja, o objetivo do historiador não é o filme em si, mas a sociedade que este permite entrever (JÚNIOR, 2012, p. 154). Nessa linha de pensamento, pode-se questionar qual a sociedade que o documentário Temporada de Caça (1988), de Rita Moreira, permite entrever?

O documentário reflete o mundo diretamente, e lança mão de uma série de processos que culminam nesse efeito de realidade, uma representação direta do que de fato aconteceu. As obras cinematográficas históricas possibilitam de forma mais abrangente a formação da consciência histórica, isto é, afetam a forma como as pessoas passam a ver o passado fazendo com que o espectador “[...] sinta e se importe profundamente com os eventos e as pessoas do passado” (ROSENSTONE, 2010, p. 115). Portanto, pode-se afirmar que o documentário em questão coloca em disputa memórias históricas desvalorizadas por pertencerem a grupos humanos pertencentes às matrizes discursivas inteligíveis, abjetas,

não-humanas.

Abre-se a temporada de caça...

“Temporada de Caça” (1988), trata-se de uma produção cinematográfica nacional, filmada entre 1987 e 1988, lançada em 1988, que tem como temática uma onda de assassinatos que assolava São Paulo e Rio de Janeiro, nos anos 1980. Depoimentos são colhidos nas ruas de São Paulo e no meio artístico, na tentativa de tentar compreender a intensa e tipificada violência direcionada ao público LGBT, naquele contexto. As entrevistas apresentam entre si ambiguidades que não podem escapar a análise do historiador como forma de pensar a violência engendrada contra esses corpos relegados à marginalidade existencial.

Não é por acaso que o nome do documentário é Temporada de Caça, o título estabelece um paralelo entre a caça aos animais, muito recorrente como atividade esportiva em alguns lugares do mundo, com a caça aos gays, às bichas e às travestis, no período da Ditadura Civil-Militar, no Brasil. Brilhantemente, o documentário se inicia com as entrevistas colhidas na rua que tiveram como objetivo o de capturar a percepção das pessoas sobre os crimes cometidos contra homossexuais; na sequência, abre-se a cena de um homem que está sendo amarrado na cama, o que à primeira vista parece ser um encontro amoroso, se transforma em um crime à medida em que os discursos proferidos pelas/pelos entrevistados vão autorizando a morte do homossexual que se encontra àquela altura em seus últimos instantes de vida.

Os depoimentos, colhidos nas ruas paulistanas em um dia furtivo, são prenhes de espontaneidade quanto ao pensamento vigente naquele momento da história, em que a maioria das pessoas afirmavam, quando indagadas, acerca do que vinham noticiando os jornais sobre o assassinato de homossexuais e travestis, as respostas advindas de mulheres e homens, de várias faixas etárias e classes sociais, caminham sempre na mesma direção, isto é, reiterando que concordam com os assassinatos.

Porém, devemos nos lembrar que as falas são sempre tributárias de discursos mais amplos, sendo assim, estamos falando de discursos que são amplificados à medida em que são proferidos e que possuem origem adversas. No caso do Brasil, do período militar, basta nos lembrarmos que, para além das forças políticas que cerceavam os direitos e as liberdades sexuais não-normativas, esse cerceamento também era fruto de uma instituição jurídica assentada em valores burgueses e tradicionais, bem como da própria instituição médica que ainda trazia resquícios da homossexualidade enquanto uma patologia, uma aberração, como fica evidente na fala de um dos entrevistados.

Em entrevista ao documentário, o jurista Hélio Bicudo, afirma que, a questão da violência e do ódio à população LGBT pode ser entendida como o efeito meticuloso de uma mídia que fabrica escárnio e ódio na medida e na forma em que produz manchetes tomando esses sujeitos como protagonistas e inferindo certa autorização quanto ao extermínio dessa

população, com a certeza da impunidade.

Compreendemos os discursos das entrevistadas/dos entrevistados como herdeiros de discursos que eram protagonizados por instituições mais amplas. Então, entendemos que com a supressão dos direitos democráticos e de liberdades públicas, advindas do Golpe de 1964, as forças ditatoriais potencializaram o poder policial de censura e repressão, com especial permissividade de violação de direitos humanos de pessoas LGBTs. Nesse cenário, a ideologia que justificava o golpe, ligada à valores conservadores e à doutrina da segurança nacional relacionava as homossexualidades às esquerdas e às subversões. Para tanto, toda e qualquer violência empreendida sobre as minorias sexuais, mormente às de origem pobre e negra, estavam inteiramente legitimadas pelo Estado brasileiro (CNV, v. II, 2014).

Findada a primeira sequência que apresenta a percepção de cidadãos brasileiros específicos sobre o tema da violência contra homossexuais, abre-se no documentário, a segunda sequência que mostra grandes nomes da história que eram homossexuais. Percebe-se que o interesse foi o de chamar a atenção para o legado histórico produzido por artistas, pintores, musicólogos, entre outros/outras que se identificavam como homossexuais. Também, se trata de uma forma apelativa de prezar pela vida dos homossexuais, como se apenas ser homossexual não fosse o suficiente para poder existir neste mundo, é preciso acionar mecanismos que demonstrem feitos históricos de outros portadores dessa mesma identidade sexual (como, por exemplo, grandes artistas, escritores, cientistas, entre outros).

Em outro momento, o documentário traz inúmeras manchetes que versam sobre a violência e morte de homossexuais que aconteceram no período da ditadura, inclusive morte de mulheres travestis, casos, ainda hoje, não solucionados pela justiça brasileira.

Entre as manchetes, chama a atenção, a associação dos homossexuais, principalmente das travestis com a chegada da *Aids*, no Brasil. De maneira significativa, nos anos 1980, os discursos médicos, midiáticos e populares elegeram a *Aids* como protagonista, sempre associada em primeiro lugar, à figura de homossexuais, seguida das prostitutas. Para Pelúcio (2009), os discursos reconhecidos como científicos, advindos nesse contexto, dos parques saberes médicos, terminaram por produzir na sociedade, de modo geral, a representação de um vírus homossexualizado, por meio da ideia de uma "peste gay" ou "câncer gay".

Foi, em 1984, que o primeiro caso de infecção por *Aids* foi oficialmente diagnosticado no Brasil, fortemente associado a uma doença que acometia potencialmente pessoas consideradas "degeneradas" do ponto de vista moral e sexual, pela adoção de práticas ditas antinaturais, termos recorrentemente usuais na época. Contudo, antes mesmo de se ter notícias oficiais quanto à infecção de alguém no país, já estava sendo gestada no imaginário social, a associação da *Aids* com homossexualidade, o que já era prática nos Estados Unidos, defendida pelos grupos conservadores políticos de base religiosa.

Nesse sentido, não foi sem motivos, por exemplo, que o Jornal Folha de São Paulo, como mostra o documentário noticiava nos anos 80, que a "polícia Civil 'combate' a *Aids* prendendo travestis". Indubitavelmente, todo esse clima, gerou um pânico moral em todo território nacional, quer seja pelas medidas "profiláticas" adotadas por médicos brasileiros,

imitando experiências de outros países, quer seja pela intensa homossexualização do vírus, estimulando intensamente a produção de uma representação pejorativa e aversiva em relação às homossexualidades (PELÚCIO, 2009). A *Aids* se tornou assim como representado em “Temporada de Caça” (1988) em uma das justificativas de extermínio da população LGBT, principalmente de travestis, dada à situação de prostituição, que a maioria se encontrava, e ainda se encontra atualmente.

João Silvério Trevisan (2011), ao falar sobre os anos de pânico em relação à *Aids*, aponta pesquisas realizadas no ano de 1991 em que, 71% das pessoas entrevistadas em todo o território nacional, afirmavam temer o contágio pelo vírus.

Ante o fantasma da morte, elegeram-se um bode expiatório, como sempre acontece nas grandes calamidades públicas e nas fobias daí resultantes. De execrado, o homossexualismo tornou-se maldito. Uma pesquisa realizada pelo DataFolha em 1988 acusava que 60% dos paulistanos entrevistados desaprovava cenas de relacionamentos homossexuais, na TV; a porcentagem subia para 68% entre os homens entrevistados. (TREVISAN, 2011, p. 449).

Os jornais da época traziam ameaças apontadas por autoridades da área da saúde cobrando normas mais rigorosas e atos mais energéticos sobre aqueles e aquelas que “adotavam” comportamentos indevidos, atos sexuais anormais e vícios, e, por isso, estavam propensos à doença. Um projeto de cirurgia peniana foi encaminhado por parte do então médico mineiro Aloísio Resende Neves, a fim de evitar que homens, por meio de sua ejaculação infectasse outras pessoas com *HIV* (TREVISAN, 2011).

Em nome da defesa da sociedade e das pessoas de bem, os meios de comunicação bradavam por medidas “drásticas”, num intenso processo de higiene social, propostas por meio de confinamento de homossexuais infectados, fechamento de espaços de sociabilidade homossexual, a exemplo das saunas, academias e cinemas gays e por meio do extermínio desse público. O pensamento vigente pode ser traduzido por meio da fala do Dr. Vicente Amato Neto, então chefe da comissão científica, do Programa Estadual de *Aids*, de São Paulo, onde ele diz “se os maiores transmissores da doença se negarem a cooperar, o bom senso manda estipular medidas convenientes” (TREVISAN, 2011). Em outro trecho, um comerciante da Zona Leste, de forma anônima, diante de um repórter de uma revista afirma, em relação às travestis que “[...] a melhor solução é matar. Não pode machucar não. Tem de eliminar” (TREVISAN, 2011, p 453).

Esse pânico moral, político, religioso e científico, por meio do discurso médico, intensificou um vivo processo de moralização sexual, sobretudo nas cidades de São Paulo e Rio de Janeiro. Nesse tenebroso contexto, homossexuais foram demitidos do trabalho, inclusive no serviço público e alguns convênios de saúde se negaram a atender pacientes infectados com o vírus do *HIV* (TREVISAN, 2011). Jânio Quadros, então prefeito da cidade de São Paulo, baixou um decreto proibindo o ingresso de homossexuais na Escola de Bailados do município e recomendou à Guarda Metropolitana, a prisão de homossexuais em espaços públicos, sobretudo travestis, sob o risco de disseminação da *Aids*. Nesses termos, importa

ter em vista que,

[...] nas ruas de São Paulo, a Polícia Civil punha em prática a *Operação Tarântula*, para prender travestis “por crime de contágio venéreo” – visando a diminuir a propagação da Aids [...]. Mesmo reprovando a brutalidade dos métodos policiais, a área jurídica brandia o imbatível argumento das “prioridades da saúde pública”. (TREVISAN, 2011, p. 453).

Certamente, o terrorismo construído por várias mãos, estrategicamente localizados no discurso médico, midiático, político, religioso e jurídico, produziu e reproduziu institucionalmente muita violência e preconceito, e fez com que a homofobia e a transfobia das pessoas emergissem vertiginosamente autorizando assim, por meio do amplo consenso, agressores e assassinos a praticarem todo tipo de atrocidades (TREVISAN, 2011).

De acordo com Don Kulick (2008), entre os finais dos anos 1980 e início dos anos 1990, as travestis que saíam para se prostituir ou não, poderiam ser presas a qualquer momento. Embora a prostituição não seja considerada crime pelo código penal brasileiro, elas eram levadas truculentamente à prisão e passavam uma noite ou vários dias, sofrendo sessões de tortura. A acusação comumente centrava-se no crime de “vadiagem”, embora não houvesse a necessidade de pesar acusação alguma. O percurso da rua à prisão era doloroso e longo, pois era bastante comum, os policiais, num movimento de violência organizado, as espancaram e depois obrigá-las a manterem relações sexuais entre si, bem como lutar nuas umas com as outras.

As experiências de vida marcadas pela vulnerabilidade e marginalização, fez com que as travestis, sobretudo as pobres e prostitutas, adotassem como estratégia de enfrentamento à esse encarceramento tipificado, sádico e extremamente violento, um processo de mutilação, corte nos pulsos ou em qualquer outra parte do corpo, com o objetivo de que fossem liberadas sob o risco de morte por hemorragia e ou, contágio de *aids*, a considerar a visibilidade e o pânico produzido acerca dessa doença em meados da década de 1980 e início dos anos 1990. As diversas cicatrizes que marcam os corpos das travestis que sobreviveram a esse período de caça e que tentam diariamente resistir ao contexto atual, com outros tipos de violência civil e de Estado, acabam por ostentar para as mais novas o número de cicatrizes, numa espécie de insígnia de combate e de vitória, apesar do doloroso processo experimentado na carne (KULICK, 2008).

Na compreensão de Cavalcanti, Barbosa e Bicalho (2018), as travestis encarceradas deveriam responder por crime de contágio venéreo, inclusive mediante testagem sanguínea. O pânico naturalizado em torno da associação entre travestis e *aids* e o possível enquadramento no artigo 130, do Código Penal, demonstra como a relação entre sistema penal e imaginário social se materializaram em uma caçada “legalizada” a determinados corpos e vidas em uma dinâmica naturalizada.

Nessa conjuntura, as travestis encarceradas eram presas não necessariamente por delitos cometidos, mas pela suposta desordem que representavam. Nesses termos, a produ-

ção de si e as premissas que atravessam o processo de construção de um corpo que embaralha as fronteiras entre o masculino e o feminino, campo de incerteza e de certa subversão normativa, acaba por demarcar um lugar historicamente produzido de não humanidade, um lugar de abjeção como ponderava Butler (2015).

Como podemos notar quando o documentário se inicia, observamos uma repórter à espera de alguém para entrevistar. A primeira entrevista é chamada pela repórter que a questiona: "você tem ouvido falar em noticiários, jornais, tv, rádio sobre assassinato de homossexuais? Ela responde: "Já, já sim!" a repórter questiona novamente: e o que você acha disso? Eu acho é que tem mais é que assassinar mesmo (risos). Já ao segundo entrevistado, a repórter questiona: "você é a favor que mate"? Ele responde: tem que matar! Mas o que que você acha de toda essa violência, comportamento que está havendo contra eles? "Ah, acho que está certo!". Você acha que está certo? Por quê? Porque o homem nasceu para ser homem, mas... vira.. aí não dá não. Já o terceiro entrevistado é mais enfático quando ela pergunta: mas especificamente contra eles, o que você pensa? Ah, eu tenho muito contra eles, tenho muita coisa contra eles, acho que eles estão poluindo a cidade de São Paulo. O quarto e último entrevistado, respondeu: *gays shuold not exist!* Eu acho que não deveria existir... Homossexual... eu acho que não deveria existir!

De acordo com Mariusso (2015), ao se referir à uma matéria publicada no Estado de São Paulo, o jornal trazia um latente discurso em torno da periculosidade das travestis às pessoas de bem, e da intrínseca necessidade da repressão policial. Além disso, a matéria enaltecia a atuação de um "grupo de justiceiros" que "voluntariamente" encontravam prazer em violentar travestis, fazendo um bem à sociedade. Importa observar nessa notícia, o quanto esses atos de violência contra essa população eram extremamente banalizados e consentidos por parte do Estado que não as concebia como cidadãs ou cidadãos. Nesse sentido, o Estado acaba por terceirizar em algum alcance, a morte de determinados grupos sociais, na medida em que não pune os criminosos.

A naturalização processual da violência, dada as reiteradas práticas cotidianas, se dá por inúmeras razões, quer seja pela aversão às homossexualidades, fruto do heteropatriarcado, quer seja pelo reflexo disso, na precarização da vida de determinados sujeitos que não outros, a partir das perspectivas de gênero, classe e raça, que relegam ao campo da marginalidade determinados corpos, tornando ainda mais vulnerável e violenta o contexto da existência.

O processo historicamente produzido no circuito da violência e marginalização envolvendo as homossexualidades, com especial destaque, contra travestis e transexuais têm sido amplamente noticiado nos jornais de grande, médio e pequena circulação, versando sobre execuções, violências físicas, institucionais, simbólicas, bem como sobre a divulgação de crimes cometidos por travestis, produzindo uma hegemônica imagem que é atravessada pela prostituição, uso de drogas, assaltos, disseminação de *Aids*, perversão, aliciamento, perturbação da ordem pública e contravenção da moral e dos bons costumes, ideia reforçada inclusive pela extrema sexualização de seus corpos (KULICK, 2008).

Em consonância com o pensamento de Kulick (2008), o papel desempenhado pelas mídias de grande circulação seja ela impressa ou audiovisual acabam produzindo representações demasiadamente pejorativas, em muitos casos, sem nenhum compromisso com a veracidade do que se (re) produz e se divulga. Via de regra, travestis corriqueiramente aparecem nas páginas jornalísticas vinculadas à imagem de um sujeito perigoso ou como vítima de um crime bárbaro, com fotos apelativas e em poses abomináveis. Esse movimento de naturalização da violência e da produção de estereótipos acaba por fomentar na sociedade, ações violentas contra determinados sujeitos, intensificando ainda mais os atos de barbárie.

Porém, o documentário de Rita Moreira (1988), se distingue das considerações de Kulick (2008), por não objetivar a construção e sustentação de preconceitos já presentes no imaginário social, ao contrário, o objetivo é refletir o lugar que pessoas com identidades sexuais não-homogêneas, como gays e travestis, ocuparam durante os anos 80, no Brasil, sobretudo, em questionar a memória histórica conciliatória posta em voga pela Lei de Anistia brasileira, portanto, é a imagem histórica e sociológica.

Considerações finais

Percorridos pouco mais de trinta anos após a Operação Tarântula e num recente contexto de pós-redemocratização, alguns avanços sociais, jurídicos e políticos da comunidade LGBT podem ser pontuados, sobretudo aos movimentos sociais organizados. Nestes termos, casamento civil entre pessoas do mesmo sexo, adoção de crianças por casais homoafetivos, alteração de nome civil e social, cirurgia de mudança de sexo e de reprodução assistida feita pelo SUS, inserção na política, presença na mídia e uma das mais significativas conquistas, a criminalização da homofobia em 13 de junho de 2019, pelo Supremo Tribunal Federal (STF), no enquadramento da Lei de Racismo (7716/89) marcam alguns progressos politicamente construídos em torno desse público.

Apesar de todos esses destaques, o preconceito e a discriminação que cercam as dissidências sexuais, assim como de classe e de raça, ainda perduram fortemente em todas as instâncias se tornando um grande problema social, que assume, negativamente, visibilidades internacionais no *ranking* de violência. Percebe-se, portanto, que pouco mais de três décadas de operações policiais empreendidas pelo próprio Estado brasileiro, alguns entraves ainda persistem e ainda ressoam em forma de privação de direitos e em casos extremos, de extermínio da população LGBT, em especial, travestis e transexuais.

Dados da Associação Nacional de Travestis e Transexuais – ANTRA apontam o Brasil como o país mais violento e o que mais mata travestis e pessoas transexuais no mundo. O mapa de morte do ano de 2017, aponta para 179 assassinatos, seguido pelo de 2018 que fechou o ano com 163 mortes. Até o dia 30 de junho de 2019, a ANTRA registrou 63 mortes em todo território nacional. Um aspecto importante dessas barbaridades é que segundo essa organização, os casos são em sua maioria arquivados sob justificativas distintas, não

levando à cabo as investigações.

Assim como Jânio Quadros, então prefeito de São Paulo, no final da década de 1980, deflagrou a Operação Tarântula e teve o apoio da mídia, do discurso médico-legal, das instâncias jurídicas e de grande parcela da população, Jair Bolsonaro, com o pronunciamento de seus discursos de ódio e representação materializada do conservadorismo, do machismo, da homofobia, do racismo, da xenofobia e do combate explícito aos grupos minoritários têm no imaginário social, por meio das múltiplas mídias sociais, impulsionado situações de violência e desrespeito àqueles e àquelas que estão marcados pelos estigmas sociais historicamente fabricados.

De acordo com Cavalcante, Barbosa e Bicalho (2018), as violências institucionalizadas vão produzindo sobre determinados grupos, lugares de subalternidade socialmente compreendidos por meio do intenso regime de produção das violências, impostos como únicas possibilidades de vida. Essa importante questão estabelece diálogos diretos entre, como formas de pensamento e ações empreendidas no passado, repercutem atualmente, fazendo com que o Brasil ocupe a liderança no ranking de assassinato de pessoas travestis e transexuais como assinala os relatórios e os mapas da morte produzidos pela ANTRA.

Importa, por fim, destacar que, é improdutivo localizar na figura de pessoas ou grupos específicos, os responsáveis por esses assassinatos, bem como o processo de naturalização das violências e extermínio dessa população. Os mecanismos de desresponsabilização coletiva engendrado no cenário brasileiro acaba por banalizar, por meio das omissões e do não reconhecimento, os intrínsecos dispositivos de morte cultivados sistematicamente sobre essas pessoas.

Ante tudo o que foi exposto, quer seja, pelas discussões acerca da historiografia, quer seja sobre o documentário, cabe destacar a seguinte reflexão proposta por Butler (2015): Quais vidas importam? Quais corpos importam e que vidas são passíveis de luto? É imperioso que a caça às homossexualidades, sempre aberta nesse país, entre definitivamente em seu período proibitivo, e que se lance mão politicamente de todo tipo de estrutura política, social, educacional, jurídica, enfim, no intento de que vidas de pessoas homossexuais sejam computadas como vidas e que tenham na prática sua cidadania reconhecida, assegurada e respeitada.

REFERÊNCIAS

BUTLER, Judith. **Cuerpos que importan:** sobre los límites materiales y discursivos del "sexo". 2. ed. Buenos Aires: Paidós, 2015.

BRASIL. **Comissão Nacional da Verdade.** Relatório: eixos temáticos. Brasília, CNV, volume 2, 2014.

CANDIDO, Antônio. **Literatura e Sociedade.** 1ª Ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1965.

CAVALCANTI, Céu; BARBOSA, Roberta Brasilino; BICALHO, Pedro Paulo Gastalho. Os Tentáculos da Tarântula: Abjeção e Necropolítica em Operações Policiais a Travestis no Brasil Pós-redemocratização. **Psicologia: Ciência e Profissão**, vol. 38, nº 2, p. 175-191, 2018. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/pcp/a/MLLBpknvMfqdR66rvVGF3WD/>

CIOCCARI, Deysi; PERSICHETTI, Simonetta. Armas, ódio, medo e espetáculo em Jair Bolsonaro. **Revista ALTERJOR**, vol. 2, ano 9, Jul.-Dez., p. 201-214, 2018. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/alterjor/article/view/144688>

FERRO, Marc. O filme: uma contra-análise da sociedade? In: LE GOFF, Jacques; NORA, Pierre. **História:** novos objetos. Rio de Janeiro: F. Alves, 1976. p. 199-215.

JÚNIOR, Francisco das Chagas Fernandes Santiago. Cinema e historiografia: trajetória de um objeto historiográfico (1971-2010). **História da Historiografia: International Journal of Theory and History of Historiography**, v. 5, n. 8, p. 151-173, 17 ago, 2011. Disponível em: <https://www.historiadahistoriografia.com.br/revista/article/view/270>

KULICK, Don. **Travesti:** prostituição, sexo, gênero e cultura no Brasil. Rio de Janeiro: Editora Fiocruz, 2008.

LIMA, Marcus Antônio Assis. Memória coletiva de dissidentes sexuais na ditadura militar brasileira: um estudo do lampião (1978 – 1981). **Seminário Internacional Fazendo Gênero 11 e 13 Women's Words Congress.** (Anais Eletrônicos), Florianópolis, 2017. Disponível em: http://www.en.wwc2017.eventos.dype.com.br/resources/anais/1498829016_ARQUIVO_LIMA_7679459.pdf

LE GOFF, Jacques. **Memória e História.** Campinas: Unicamp, 1990. p. 423- 483.

LOPES, Fábio Henrique. Travestilidades e ditadura civil-militar brasileira: apontamentos de uma pesquisa. **Revista Esboços**, vol. 23, nº 35, set., Florianópolis, p. 145-167, 2016. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/esbocos/article/view/2175-7976.2016v23n35p145>

MARIUSSO, Victor Hugo da Silva Gomes. "Prendam, matam e comam os travestis": a imprensa brasileira e seu papel na exclusão da população LGBT (1978-1981). **Albuquerque** – revista de história, vol. 7, nº 13, jan.-jun., p. 44-61, 2015. Disponível em: <https://doaj.org/article/f6e3342e9eb44e93854aa5e781d2a169>

Moreira, Rita. (1988). **Hunting season/Temporada de caça.** Recuperado de <https://>

www.youtube.com/watch?v=rjan_Yd0C5g.

PELÚCIO, Larissa. **Abjeção e desejo**: uma etnografia travesti sobre o modelo preventivo de aids. São Paulo: Annablume: Fapesp, 2009.

ROSENSTONE, Robert A. **A história nos filmes, os filmes na história**. São Paulo: Paz e Terra, 2010, p. 109-133.

SILVA, Natanael de Freitas Silva. Ditadura civil-militar no Brasil e a ordem de gênero: masculinidades e feminilidades vigiadas. **Mosaico**, vol. 7, nº 11. p. 64-83, 2016. Disponível em: <https://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/mosaico/article/view/64778>

VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. **Ensaio sobre a análise fílmica**. São Paulo: Papirus, 2012.

TREVISAN, João Silvério. **Devassos no paraíso**: a homossexualidade no Brasil, da colônia à atualidade. 8. ed. Rio de Janeiro: Record, 2011.



UM LAMPIÃO NAS ESQUINAS ESCURAS: HISTÓRIA, SEXUALIDADE E CINEMA NO BRASIL CONTEMPORÂNEO

A LAMP IN THE DARK CORNERS: HISTORY, SEXUALITY AND CINEMA IN CONTEMPORARY BRAZIL

Victor Hugo da Silva Gomes Mariusso¹

 <https://orcid.org/0000-0003-3570-7121>

 <https://doi.org/10.46401/ardh.2022.v14.16400>

Recebido em: 30 de julho de 2022.

Aprovado em: 10 de novembro de 2022.

RESUMO: Objetiva-se por meio desse artigo, analisar o papel que o jornal *Lampião da Esquina* (1978-1981) ocupou e ainda ocupa no que diz respeito a história e a atuação do movimento LGBTQIA+ no Brasil. Para isso, analisou-se algumas reportagens, bem como, o documentário *Lampião da Esquina*, lançado em 2016. A metodologia foi por meio de um levantamento de informações do jornal/documentário, colocadas em tabelas. Por fim, a produção fílmica, se torna importante para visibilização das discussões sobre as sexualidades não-hegemônicas.

RESUMO: The aim of this article is to analyze the role that the newspaper *Lampião da Esquina* (1978-1981) played and still plays in terms of the history and activities of the LGBTQIA+ movement in Brazil. For this, some reports were analyzed, as well as the documentary *Lampião da Esquina*, released in 2016. The methodology was through a survey of information from the newspaper/documentary, placed in tables. Finally, filmic production becomes important for making discussions about non-hegemonic sexualities visible.

Palavras-chave: Lampião da Esquina; Movimento LGBTQIA+; Sexualidades não-hegemônicas; História do Brasil Recente.

Palavras-chave: Lampião da Esquina; LGBTQIA+ Movement; Non-hegemonic sexualities; Recent History of Brazil.

¹ Atualmente desenvolve pesquisa de Doutorado no programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Goiás, na Linha de Pesquisa Poder, Sertão, Identidades (2021-2025). Mestre em História pela Universidade Federal de Uberlândia. Graduado em História-Licenciatura, pela Universidade Federal de Mato Grosso do Sul. Graduado em Turismo, também pela Universidade Federal de Mato Grosso do Sul. Pesquisador nos grupos de pesquisa: “Universo Dialógico - Grupo de Pesquisa em Cultura, Política & Diversidade”, da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul/CPAQ, e “Gênero, Sexualidade, Educação, Saúde, Mulheres e Violência” da Universidade Federal de Uberlândia. Tem experiência na área da História, trabalhando a partir dos Estudos Culturais com temáticas que estão ligadas as sexualidades não-hegemônicas, a Cultura, a Violência e a imprensa/mídias digitais na contemporaneidade. Na área do Turismo, atua no campo dos Fundamentos Teóricos do Turismo, Patrimônio Histórico Artístico e Cultural.

Sobre a análise das obras fílmicas....

Ao utilizarmos qualquer fonte histórica e aqui no caso, uma produção fílmica e um jornal, é necessário levar em conta às estruturas técnicas e as práticas culturais que abarcam a sociedade na qual as produções estão inseridas. O papel do historiador nesse caso, é de reintegrar os objetos e perceber a sua historicidade. A intencionalidade que há nessas produções deve ser compreendida minimamente.

Porém, sempre que produzimos sobre algo, estamos criando representações de outras representações. Ou seja, sentidos de realidades são construídos sobre outros sentidos, o que faz com que possamos compreender determinadas produções por vários espectros, uma vez, que nem todos a veem da mesma maneira. Quando olhamos para uma produção, seja fílmica ou não, não vemos necessariamente a obra, mas, as nossas experiências, que é o que molda o nosso olhar.

Nesse sentido, no caso das obras fílmicas, há autores que acreditam que essas produções têm construído na contemporaneidade, apenas entretenimento e estetização da realidade (JAMENSON, 2004). As críticas em torno dessa ideia, está no fato, segundo Jamenson (2004) de que essas produções fílmicas se distanciam cada vez mais das realidades da sociedade, consumindo não abstração verbal, mas, imagem tangível. Tal crítica é reiterada por Jacques Rancière (2012) ao se referir a produção cinematográfica, por exemplo, como uma paralisação da imagem em movimento.

Para fazer tal crítica, Rancière analisa o cinema de Alfred Hitchcock em relação ao do russo Dziga Vertov², buscando apontar a transformação que as imagens sofreram no decorrer da história, tornando-se objeto de fascínio, paralisando as pessoas, transformando-as em apenas telespectadores. O filósofo aponta ainda para os encontros e distanciamentos do cinema com: a teoria, a arte e a política, bem como, para o fato de que para tais produções serem consideradas artes, antes, elas precisam ser compartilhadas, por aquilo que ele irá chamar de mundo compartilhado (RANCIÈRE, 2012).

Nesse sentido, a obra fílmica deve ser pensada a partir de dois movimentos, o desenrolar visual das imagens e o processo de exposição e de dissipação (RANCIÈRE, 2012). Na crítica a indústria hollywoodiana, a partir das produções do cineasta britânico Alfred Hitchcock, Rancière aponta que os finais de seus filmes não acompanhavam as narrativas, o que

2 Cineasta, documentarista, experimental e jornalista soviético, precursor do cinema direto, na sua versão de cinema verdade. Viveu de 1896 à 1954 na antiga União Soviética. Após o discurso em que Lenin considera o cinema como o principal meio de divulgação da nova ordem social que se instala na União Soviética, Vertov se põe à disposição do Kino Komittet de Moscou (1918) Todos os seus experimentos com as imagens colhidas do real são objeto de textos-manifestos em que ele declara seus princípios das relações entre olho/câmera/realidade/montagem. Imagens da União Soviética sob os mais diversos ângulos. Pretendia desvelar os segredos do cinema, da técnica e da linguagem cinematográfica. Usando, como Vertov, a máquina como uma extensão mecânica do olho, coisa autosuficiente, magnífica e imortal, deixa que ela vá à frente, explorando terreno. Ele limita-se a segui-la (RANCIÈRE, 2012).

tornava as expectativas desmentidas, produzindo um efeito diferente do que era esperado, revelando que não passava de ficção.

Esse afastamento da verdade, se distancia segundo Rancière (2012), daquilo que o cinema se propôs um dia, a exemplo daquilo produzido por Dziga Vertov nos inícios do século XX na Rússia. Vertov, filmava segundo o filósofo, a própria verdade e não se utilizava de maquinações, de conspirações ficcionais. No caso de Hitchcock, segundo Rancière (2012) o que aparece são os prestígios visuais da imagem em movimento a serviço de enredos construídos que suscita e frustra a expectativa de quem assiste. Mas o que isso nos interessa?

Nos interessa, que a produção do documentário *Lampião da Esquina* vai na contra-mão daquilo que Rancière (2012) acredita, de que as produções fílmicas estão arruinadas, que constituíram a balada contemplativa, que se afastaram do cinema-verdade de Dziga Vertov. A ideia de que o cinema morre ao virar objeto de fascinação, é que faz com que o documentário em questão apareça como uma produção periférica a essas, tidas como hegemônicas.

Assim, como não há manipulações em Vertov, não há no documentário *Lampião da Esquina*, a não ser aquela ligada a escolha das sequências das cenas e das falas. Mas, em tese, o que está sendo produzido e divulgado não se trata nenhum um pouco de contemplação, ao contrário, faz com que o telespectador além de conhecer a história do Brasil e do movimento LGBTQIA+, passe a indagar algumas questões sociais contemporâneas.

Devemos destacar, que nesse caso, a diretora do documentário *Lampião da Esquina*, cumpre essa função de direcionar a câmera, escolher a trilha sonora, as falas. Ela manipula, mas busca não alterar o sentido, tentando deixar com que as falas façam isso. Porém, esse sentido vai depender muito também de quem assistir o documentário. Pois, há pessoas que mesmo vendo algo sem essa maquinação fictícia, ainda pode tomar a obra como algo não real.

Assim como no cinema de Vertov, no documentário em questão, é possível observar que a diretora Livia Perez tenta deixar com que o olhar dos entrevistados guie as imagens, e não ao contrário. Tal produção, assim como outras que não estão sendo vendidas em bilheterias de cinema, rompe com a ideia de que as imagens em movimento se tornaram somente contemplação. O documentário *Lampião da Esquina* expõem como é possível assistirmos algo e pensarmos sobre nossas relações em sociedade. Ao mesmo tempo, perceber como outros grupos se relacionam.

O que se pode entender com essa discussão, é que as produções fílmicas se modificam com o tempo. Além disso, não significa que a ideia de que elas podem ajudar a mudar o mundo, tenha morrido com essas modificações. Exemplo disso, além do próprio documentário aqui destacado, são todas as outras produções que não fazem parte da hegemonia hollywoodiana, que buscam compromisso com a realidade e com tentativas de modificações de mundo.

A verdade não está só em Vertov, nem tão pouco o fascínio em Hitchcock. Ambos podem estar na mesma obra e não excluir realidades que são invisibilizadas por algumas

produções fílmicas, nem deixar de aguçar mudanças sociais, basta olharmos para as possibilidades de reflexões que se pode fazer a partir do documentário *Lampião da Esquina*. Nesse mesmo sentido, há algumas outras produções como *Um lugar para beijar* (2008)³, *Divinas Divas* (2017)⁴, *São Paulo em Hi-fi* (2016)⁵, *A volta da Paulicéia Desvairada* (2012)⁶.

Deste modo, por meio da análise do documentário *Lampião da Esquina* e do jornal, é possível construir um outro olhar para as produções fílmicas, bem como, para a própria imprensa voltada para o público LGBTQIA+, buscando entender como ela contribui para a construção de novas formas de ver e viver o mundo. Por fim, indagar a violência contra essa população, as ações do Estado e o papel do movimento LGBTQIA+ nessas relações.

“Isso é parte do Brasil. Com licença. Esquerda e direita aqui estamos” – Sobre a análise dos jornais gays.

Compreender o que leva um membro da população LGBTQIA+⁷ a ser assassinado a cada 23 horas no Brasil (GGB, 2022), mais do que importante, se faz necessário. Tal violência está ligada aos significados de abjeção aos corpos não heterocisnormativos. Isso significa dizer que regras e normas foram constituídas e para aqueles que não a seguirem, o caminho é a exclusão, se não física, social.

Alguns discursos contribuíram para a criação de ideias, de que alguns sujeitos devem ser eliminados. Um deles é o religioso, que ajudou a criar a ideia de ser pecaminoso, e por isso castigado, se não por Deus, por seus fiéis (aqui no caso as religiões de matriz hebraico-judaico-cristã). Um outro discurso, o médico, merece ser destacado, que na passagem

3 Produzido pela jornalista Neide Duarte e pela Secretaria de Saúde de São Paulo – Programa de Prevenção DST/Aids e aborda questões de homens que fazem sexo com homens e não se entendem como homossexuais, e como isso afeta suas relações, no caso, o não uso do preservativo, por exemplo. Além de experiências eróticas na cidade de São Paulo, relatada por alguns sujeitos.

4 Produzido por Leandra Leal, o documentário conta a história de ícones da primeira geração de artistas travestis do Brasil, a partir de relatos colhidos em meio a uma apresentação realizada em 2014, no próprio Rival. Rogéria, Jane Di Castro, Divina Valéria, Camille K, Eloína dos Leopardos, Fujika de Halliday, Marquesa e Brigitte de Búzios contam suas histórias de vida. O grupo não só lotou cinemas e teatros na região da Cinândia no Rio de Janeiro na década de 1970, mas, foi na contramão da moral e dos bons costumes daquele período.

5 Documentário que expõem a noite gay paulistana nas décadas de 1960, 1970 e 1980 – por meio de lembranças de sujeitos que as viveram, como João Silvério Trevisan, um dos fundadores do *Lampião da Esquina* e do Grupo Somos-SP no final da década de 1970. Abordando questões ligadas a ditadura militar e a proliferação do da aids. Dirigido por Lufe Steffen.

6 Também dirigido pelo cineasta Lufe Steffen, o filme é produzido a partir de filmagens em casas noturnas e festas gays de São Paulo. A ideia é perceber as espacialidades construídas, compreender porque gays e lésbicas saem à noite, que roupas usam, que expressões utilizam, quanto gastam, o que esperam do amor, do sexo, e mesmo da política e religião.

7 Lésbicas, gays, bissexuais, travestis, transexuais, transgêneros, *queers*, intersexos, assexuados e tudo aquilo que fuja da cishetenormatividade.

do século XVIII para o XIX, ao voltar seus estudos para o campo da psiquê, da retirada das questões da alma (religião) para o corpo (ciência), contribuiu para a ideia de que a homossexualidade (em um primeiro momento) não se tratava de um pecado, mas, sim de uma doença.

Esses sujeitos, foram e ainda são vistos sob esses estigmas, com o acréscimo de serem considerados pelo Estado e pela sociedade, como perversos, “doentes morais”, do qual devemos nos afastar, caso não consigamos excluí-los. Basta percebermos o exemplo de mulheres e homossexuais mandados para manicômios até a primeira metade do século XX no Brasil, com a justificativa de que não poderiam mais serem vistos como criminosos e sim, como doentes, sendo o tratamento a clínica/remédio.⁸

Nesse sentido, tais discursos se tornam justificativa para as práticas de violência contra a população LGBTQIA+ no Brasil. Além disso, eles contribuem para manutenção de normas e regras, de hábitos e costumes que devem prevalecer, ou seja, mantêm a cultura hegemônica (WILLIAMS, 1979). No caso das relações acerca do corpo e do desejo, prevalece a cisheteronormatividade, entendida como exercícios e regras sobre a sexualidade, baseadas na relação (biológica) binária masculino-feminino, ou seja, a cisgeneridade (o padrão) como a ser seguido. O masculino não deve se assemelhar em nenhum momento com o feminino e vice-versa.

Porém, mesmo com os pés na cultura hegemônica, é possível estar alternativo ou em oposição a ela, ou seja, há aqueles sujeitos dispostos a confrontar tal a cultura (WILLIAMS, 1979) e buscar formas de vivenciar cada vez menos as práticas construídas a partir dela, pois, elas acabam contribuindo para a manutenção da violência contra a população LGBTQIA+ e para a exclusão de tais discussões, tidas como menos importantes ou desnecessárias.

É a partir daí que entendemos a importância do jornal *Lampião da Esquina* nesse papel de uma cultura de oposição, pois, a partir dele é possível perceber a presença dessa cultura hegemônica em torno dos costumes, sobre os corpos e os desejos, construindo limitações para as sexualidades que estão fora/contra dela. Ao mesmo tempo, possibilita compreender a construção daquilo que iria se tornar o movimento de afirmação homossexual⁹, hoje, movimento LGBTQIA+, e ainda, como era tratada tais questões em um período marcado pelo regime militar no Brasil.

Para entender a importância do jornal, é preciso compreender minimamente o que levou a sua criação, além é claro da preocupação em torno da violência e do acesso aos direitos no país. A sua primeira publicação é de abril de 1978, período marcado pelo declínio da

8 Cf. ANGEL, Magaly. *Os delírios da razão: médicos, loucos e hospícios* (Rio de Janeiro, 1830-1930). Rio de Janeiro: Editora Fiocruz, 2001.; PEREIRA, Carlos Alberto Messeder. O direito de curar: homossexualidade e medicina legal no Brasil dos anos 30. In: HERSCHMANN, Micael M. & PEREIRA, Carlos Alberto Messeder Pereira. (Orgs.). *A invenção do Brasil moderno: medicina, educação e engenharia nos anos 20-30*, p. 88-129. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

9 Primeiro nome usado para se referir ao movimento organizado em torno das questões ligadas as sexualidades/corpo/desejos/diretos.

ditadura militar no Brasil. Deve-se destacar, antes de focar no *Lampião*, de que há uma hierarquização histórica, que o coloca como primeiro periódico feito por e para homossexuais, por ter vendido de 14 a 25 mil exemplares por mês, ao menos em quatorze capitais do Brasil.

Entretanto, anterior ao *Lampião da Esquina*, é possível notar alguns periódicos voltado para o público homossexual, como o caso do *Snob*, fundado por Agildo Guimarães em 1963 e perpetuando até 1969 na cidade do Rio de Janeiro. Porém, circulavam em pequenos grupos e se voltavam para questões de sociabilidade, arte e moda, o que não os fazem menos importantes e políticos que o *Lampião*. Esses jornais chamados de alternativos, foram apresentados e reconhecidos pelo *Lampião da Esquina*, tanto os que tratavam de questões ligadas as homossexualidades, quanto de outros grupos como os negros e as mulheres.

Em maio de 1978, por exemplo, *Lampião* recebe a carta de Agildo Guimarães, agradecendo a oportunidade de lê-lo. O fato de ser mimeografado e para um pequeno grupo de pessoas, não exclui a importância para o período e para a cidade do Rio de Janeiro, nem para as questões voltadas para as homossexualidades em um momento marcado por um regime ditatorial no Brasil. Além disso, o *Snob* se torna influência para o *Lampião da Esquina*, como se observa em um dos conselhos editoriais do jornal: “Sabemos que se você não começasse com o *SNOB*, nunca chegaríamos a *Lampião*” (LAMPIÃO DA ESQUINA, 1978, p. 14).

Segundo Rogério Costa, *O Snob* totalizou 100 edições, em que se incluem duas extras e uma especial. A distribuição, de início entre amigos, com o passar dos anos ganhou repercussão. “A única informação sobre sua circulação é encontrada no nº 8 de 1964, que registra a distribuição de 30 exemplares” (COSTA, 2010, p. 41). O autor ainda destaca, que “de produção doméstica, mimeografado em papel ofício, veiculava fofocas, informações sobre locais de encontros sexuais, notícias de pessoas da rede e parcerias amorosas. Cinema, teatro e poesia [...] bem como o que lhe deu origem: relatos de festas e concursos” (COSTA, 2010, p. 41).

Assim, diferente do que pensava o próprio Agildo Guimarães, ao dizer que o *Snob* foi um “trabalho ingênuo”, não se pode deixar de reconhecer o valor criativo destas publicações, inclusive os seus recursos de impressão, bem como, o fato desses sujeitos lutarem contra o tratamento diferenciado que sofriam, marcando uma época, talvez ainda mais difícil do que aquela que estava inserida o *Lampião da Esquina* (COSTA, 2010).

Segundo Edward MacRae (1990), entre as décadas de 1960 e começo de 1970 chegaram a circular vinte e sete publicações gays no Brasil, exemplo, do *Fatos e Fofocas*, feitos à mão por Waldeiton Di Paula¹⁰, *Baby* (1980) também datilografado, e com uma tiragem de 50

10 Di Paula começou a fazer um jornalzinho satírico sobre os membros do seu grupo (1962). Era chamado *Fotos e Fofocas*, feito à mão (as “fotos” eram desenhos, e com a tiragem de um exemplar único). Nestes desenhos os membros do grupo eram transformados em mulheres “finíssimas” que eram vistas descendo de aviões intercontinentais, participando de coquetéis refinadíssimos ou simplesmente posando para a “câmara” de Di Paula. [...] *Fotos e Fofocas* duraram até 1967 quando então apareceu o *Zéfiro* que já era datilografado. Em 1970 apareceu o *Little Darling*, assim chamado em homenagem a um colega do Di Paula no curso de inglês. Este jornal era bastante diferente dos seus precursores, pois

fotocópias. O *Gente Gay* de 1976, que trazia reduções e reproduções de fatos por processo fotocopador e uma diagramação moderna. Amuar Farah teria deixado o *Snob* fundado por Agildo Guimarães para editar o *Le Fleme*.

Estes grupos foram responsáveis pela criação da Associação Brasileira de Imprensa Gay, presidida por Anuar Farah e a travesti Thula Morgani, com reuniões na redação de *O Estábulo* (Niterói) e com representantes da imprensa gay e existiu entre 1962 e 1964 (MICCOLIS, 1980, p. 4). Observa-se que esse “início” da luta homossexual no Brasil coincidem com a tentativa de organização de uma imprensa Gay no país.

Porém, a imprensa gay não deixava de sofrer a mesma exclusão/preconceito que os homossexuais, no sentido da intolerância e do tratamento diferenciado, como se não fosse capaz de produzir algo “contudente” por se tratar de questões ligadas à sexualidade e ao prazer, principalmente os jornais menores (em publicação, tempo e público), o que acabou por construir uma ideia que coloca o *Lampião da Esquina* como propulsor desse movimento e pioneiro da imprensa gay.

O que deve ser levado em consideração, é a capacidade que o periódico teve de se manter em circulação por um pouco mais de três anos e circular por várias cidades do Brasil. É notório que o enfoque é diferente, por exemplo, do *Snob*, e que o período no qual o jornal se constitui possibilita não somente o seu surgimento, como do próprio Movimento de Afirmação Homossexual no Brasil, o que não diz também, que determinados sujeitos não estivessem se organizando ou indignados com a condição em que eram tratados.

Assim, não se nega a participação e importância do *Lampião da Esquina* para o surgimento do Movimento de Afirmação Homossexual no Brasil, entretanto, não se deve excluir os caminhos e sujeitos que direta ou indiretamente contribuíram anteriormente para isso. Um exemplo desses discursos que ajudaram a construir a ideia de que o *Lampião da Esquina* é propulsor do Movimento de Afirmação Homossexual no Brasil, pode ser vista na fala de Leila Miccolis colaboradora do *Lampião*.

Só em 1978, no entanto, se consolidaria em definitivo e de modo irreversível, a tentativa de organização Guei, com a fundação do jornal *Lampião* por homossexuais cariocas e paulistas. O saldo qualitativo era evidente: superava-se as meras amenidades para uma discussão séria da repressão ao homossexualismo, que passava a ser visto como uma das muitas “minorias” oprimidas. Essa mudança de enfoque trouxe uma consequência imediata: a formação dos primeiros movimentos organizados homossexuais no Brasil¹¹.

Quase de que forma imediatista, na leitura que se faz dessa importância do jornal, a

além das fofocas de turma, incluía crítica de teatro e de cinema, informes sobre os acontecimentos do “mundo gay” fora da Bahia e do Brasil e informes que Di Paula achava importantes, mesmo se não diretamente relacionados à homossexualidade. Cf. MACRAE, Edward. *A construção da igualdade: identidade sexual e política no Brasil da abertura*. Campinas: Editora da UNICAMP, 1990, p. 68.

11 Dois anos depois, o avanço já era tão grande que em abril de 1980, foi possível a realização do I Encontro de Grupos Homossexuais Organizados (em SP). MICCOLIS, Leila. 28 de junho, um dia de Luta. *Lampião da Esquina*, n. 27, agosto de 1980, p. 4.

ideia é: bastou surgir o *Lampião*, para que Movimento se constituísse. Sabe-se que não é bem sim, uma vez, que já havia tentativas de criação de alguns grupos anteriores a fundação do jornal, por exemplo, o *Somos* em finais dos anos 1976 (que depois seria fundado em outubro de 1978). Ao mesmo tempo, se tem o exemplo do Grupo Gay da Bahia, fundado em 1980 e que já reunia algumas pessoas anterior a isso.

O que parece, é que o jornal ao possibilitar discussões que eram de interesse coletivo de determinadas pessoas, publicando matérias que tratavam da violência sofrida por esses sujeitos, sem um caráter preconceituoso, se colocando contrário a isso, deu a ele essa capacidade de unir em suas páginas outros grupos e questões que acabaram se dissipando e contribuindo diretamente para a formação de alguns grupos e para aquilo que viria a ser o Movimento de Afirmação Homossexual no Brasil.

Assim, o jornal é construído a partir de uma reunião entre alguns artistas, jornalistas, intelectuais, todos homossexuais, que tinham como referência à revista *Gay Sunshine*, publicada em São Francisco – Califórnia e editada por Winston Leyland, que teve contato com o advogado e ativista João Antônio Mascarenhas, o único assinar a revista na América do Sul e responsável pela reunião¹².

O seu primeiro número tem o editorial intitulado “senhores do conselho”, e assinado por 11 pessoas: os jornalistas: Aguinaldo Silva, Adão Acosta, Clovis Marques, Antônio Chrysóstomo, Gasparino Damata; o advogado João Antônio Mascarenhas; o crítico de cinema Jean Claude Bernardet; o antropólogo Peter Fry; o artista plástico Darcy Penteado; o cineasta e escritor João Silvério Trevisan; o poeta e crítico de arte Francisco Bittencourt.

O conselho editorial, se apresentava com aquele que iria confrontar as ideias construídas em torno das sexualidades, principalmente de que a orientação sexual pudesse interferir negativamente na atuação no mundo em que viviam. Diziam ainda, que pretendiam ir mais longe, “dando voz a todos os grupos injustamente discriminados - dos negros, índios, mulheres, às minorias étnicas do Curdistão: abaixo os guetos e o sistema (disfarçado) de párias” (LAMPIÃO DA ESQUINA, 1978, p. 2).

Aqui duas questões devem ser destacadas para que não se cometa nenhum anacronismo. A primeira é a ideia de dar voz a determinados grupos, entende-se, que ninguém dá voz para ninguém, mas, sim visibiliza determinadas questões, cada um tem a sua voz. Porém, o sentido naquele período, é de poder expor os problemas que outros grupos discriminados pela sociedade também estavam passando.

A segunda, é a ideia de “minorias” assumida pelo *Lampião* naquele período, que estava ligada ao acesso a direitos básicos e não a quantidade de pessoas que eram excluídas, era o termo utilizado para tentar denominar, que era menor o acesso dessa multidão a esses direitos. Tal ideia é percebida em sua primeira edição, em uma reportagem sem autor intitulada

12 Cf. MARIUSSO, Victor Hugo da Silva Gomes. *Lampião da Esquina: homossexualidade e violência no Brasil (1978-1981)*. Dissertação (Mestrado em História). Universidade Federal de Uberlândia, 2015. Disponível em: <https://repositorio.ufu.br/bitstream/123456789/16505/1/LampiaoEsquinaHomossexualidade.pdf>. Acesso: 15/11/2022.

“Lontras, piranhas, ratos, veados e gorilas, atenção: vocês também têm direitos” (LAMPIÃO DA ESQUINA, 1978, p. 11).

Ao fazer uma crítica sobre o fato de até os animais terem direitos segundo a Declaração Universal da Organização das Nações Unidas – ONU, e os homossexuais não¹³, o jornal apontava que esses sujeitos tinham se tornado a mais exótica de todas as minorias, ou seja: “um grupo sobre o qual a sociedade repressiva mantém seus tacões, mesmo que ele não seja minoritário, como as mulheres, por exemplo) a ver levantada a bandeira da luta por seus direitos” (LAMPIÃO DA ESQUINA, 1978, p. 11).

Nessa conjuntura, o movimento organizado também irá se constituir, com a criação do *Somos, Grupo de Afirmação Homossexual*, em outubro de 1978, tendo um de seus fundadores João Silvério Trevisan, também editor do *Lampião*. “Esse grupo adquiriu grande importância e visibilidade do ponto de vista histórico, não só por ter sido o primeiro grupo brasileiro, mas por ter tido uma atuação importante ou por ter se constituído enquanto uma experiência marcante” (FACCHINI, 2005, p. 86). Segundo Sousa Neto:

O grupo estava determinado a proceder uma crítica profunda à sociedade patriarcal heteronormativa na qual estava inserido. [...] Em primeiro lugar, o grupo surgira no mesmo ano das eleições que colocariam no poder o último dos generais da Ditadura Militar instalada em 1964. Isso implicou, para seus participantes, engajarem-se ou não a outras lutas [...] o *Somos* fechava-se nas homossexualidades, compreendendo que esta seria a primeira “luta” do grupo: a liberdade da expressão sexual em suas várias faces (SOUSA NETO, 2011, p. 147).

O *Somos*, assim como o *Lampião*, encorajou diretamente ou não, o surgimento de outros grupos, uma vez, que o fato de ser composto por homens, as mulheres lésbicas também sentiram a necessidade de se organizarem para discutirem sobre sua sexualidade, a partir de suas experiências. Com o tempo, o movimento foi aumentando e se proliferando em várias “vertentes”.

Havia-se uma tentativa de uma abertura política lenta e gradual, porém, ela não alcançou necessariamente a população LGBTQIA+, pois essa, mesmo com o fim da ditadura continuou sendo violentada não só pela sociedade, como pelo próprio Estado, seja na negação de direitos por meio de políticas públicas¹⁴, seja por conta de discursos proliferados por seus representantes¹⁵.

Ao mesmo tempo, é possível notar a permanência dessa ideia de minoria, mas, não como aquela que não tem acesso a direitos, e sim como a que deve “aceitar” a repressão vinda da sociedade e do Estado brasileiro. Isso pode ser percebido, por exemplo, em um discurso gravado em vídeo e publicado na plataforma *YouTube*, durante um evento na Paraíba em fevereiro de 2017, em que o até então candidato à presidência Jair Bolsonaro, diante de seus apoiadores, afirmava: “somos um país cristão. Não existe essa historinha de Estado laico, não. O Estado é cristão. Vamos fazer o Brasil para as majorias. As minorias têm que se curvar às majorias. As minorias se adequam ou simplesmente desaparecem” (CARTA CAPITAL, 2018).

O que se percebe hoje, não é muito diferente do que se via em épocas de *Lampião da Esquina*. O periódico expôs constantemente críticas a como as questões que envolviam o corpo e os desejos, principalmente aqueles não ligados as práticas cisheteronormativas, eram excluídas do debate político, tanto pela direita, quanto pela esquerda. Para uma, era vista como uma ameaça a moral e aos bons costumes, para outra, como um resquício burguês, que em alguns casos, chegou a levar homossexuais para campos de concentração, a exemplo de Cuba e Rússia¹⁶.

As discussões em torno de como a homossexualidade era vista pela esquerda naquela época, também foi pauta do movimento (e ainda é). Destaca João Silvério Trevisan (1978, p. 9), que na semana de Convergência Socialista, em São Paulo, a palavra homossexual só foi pronunciada uma única vez e o presidente da mesa apenas a sussurrou, quase engasgando como se estivesse falando um palavrão.

Trevisan criticava a exclusão das discussões em torno do corpo e dos desejos por parte do movimento dos trabalhadores, que reclamavam que intelectuais e patrões os tratavam da mesma maneira sempre, como máquinas que vendem sua força de trabalho, e indagava, "e o direito ao orgasmo, quando será reivindicado para a classe operária? Não é a energia sexual, conforme canalizada pelos padrões repressores da sociedade um dos pilares do poder constituído?" (TREVISAN, 1978, p. 2).

Ao mesmo tempo, tais questões perpassavam o próprio movimento de afirmação homossexual que se constituía ali. Eduardo Dantas, trouxe o exemplo da discussão que ocorreu em um encontro "das minorias" na Universidade de São Paulo, no dia 8 de fevereiro e de 1979, que tinha o intuito de "apregoar que a felicidade também deve ser ampla e irrestrita" e que "as 'minorias' não estão mais a fim de continuar sendo o último vagão desse enorme comboio denominado 'luta maior'" (DANTAS, 1979, p. 9).

16 Em 1971, homossexuais foram proibidos de ocupar cargos públicos; a sodomia constou no Código Penal Cubano até 1979, e beijos homossexuais eram punidos com cadeia por atentado ao pudor até 1997. O mesmo aconteceu na União Soviética. Entre 1934 e 1992, mais de 50 mil homossexuais foram condenados com base no art. 121 do Código Penal Soviético, em que ser gay era crime punido com trabalhos forçados até 1992. Cf. DE LLANO, Pablo. Cuba reforma constituição para reverter décadas de homofobia. *El País*, 24 de julho de 2018. Disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2018/07/22/internacional/1532287928_730414.html; O'GRADY, Siobhán. Cuba cancela marcha LGBT em Havana e dá aviso a quem ousar contrariar. *Gazeta do povo*, 12 de maio de 2019. Disponível em: <https://www.gazetadopovo.com.br/mundo/cuba-cancela-marcha-lgbt-em-havana-e-da-aviso-a-quem-ousar-contrariar/>; EGOROV, Boris. Como era ser gay na União Soviética? *Russia Beyond*, 12 de janeiro de 2019. Disponível em: <https://br.rbth.com/historia/81723-como-era-ser-gay-urss>.

Lampião da Esquina, n.10, março de 1979.

Tal reportagem ajuda a compreender como o movimento que ali estava se formando se via e se posicionada nessa relação entre “luta maior” e “luta menor”, entre direita e esquerda. Cerca de 300 pessoas debateram por 3 horas, compondo a mesa: João Silvério Trevisan e Darcy Penteado, representando o *Lampião*; três integrantes do grupo *Somos*, e o poeta Roberto Piva. Desse encontro, é importante frisar a fala de um dos participantes, sobre a tentativa de enquadrar o movimento em uma ótica da esquerda:

Eu vou dizer agora o que metade desse auditório está sequiosa para ouvir. Vocês querem saber se o movimento guei é de esquerda, de direita ou de centro, **não é? Pois fiquem sabendo que os homossexuais estão** conscientes de que para a direita constituem um atentado à moral e à estabilidade da família, base da sociedade. Para os esquerdistas, somos um resultado da decadência burguesa. Na verdade, o objetivo do movimento guei é a busca da felicidade e por isso é claro que nós vamos lutar pelas liberdades democráticas. Mas isso sem um engajamento específico, um alinhamento automático com grupos da chamada vanguarda (DANTAS, 1979, p. 9).

O encontro foi destacado pelo jornal como um momento importante para a história do movimento, e de certa forma, é. Segundo João Silvério Trevisan, pela primeira vez no Brasil as “lésbicas e as bichas tomaram seu espaço e vomitaram coisas há muito engasgadas; o prazer, por exemplo, foi reivindicado entre os direitos da pessoa humana, com alusões concretas inclusive ao prazer anal corno direito de cada um sobre o próprio corpo” (TREVISAN, 1979, p. 10). Foi possível ainda, que esses grupos discriminados apresentassem seus pontos de vista, recusando-se a aceitar sua luta “como ‘secundária’ diluída na falsa imposição de uma ‘luta maior’” (TREVISAN, 1979, p. 10).

A crítica a essa ideia de maioria e minoria, perpassou as páginas do jornal até seus últimos dias, sempre destacando que as relações são constituídas de individualidades e que a contribuição desses grupos para uma transformação social, era justamente essa “afirmação das especificidades individuais e grupais, contra todas as tentativas de mascarar e negar as diferenças” (TREVISAN, 1979, p. 10).

E ainda, se o movimento dos trabalhadores, por exemplo, excluía tal discussão, deveria então, acrescentar a ele novos instrumentos de análise, sobretudo na questão da sexualidade. Desta forma, afirmavam e defendiam que a luta dos grupos discriminados era uma luta

da maioria, pois, as especificidades pertenciam **à maioria**.

Além das críticas a essa relação direita X esquerda, “luta maior” X “luta menor”, não faltou reportagens que tratassem da violência sofrida por uma parcela da sociedade, que ali se destinavam como minorias. O jornal publicou casos de assassinatos, de violência de Estado, de preconceitos e exclusões sociais que se direcionavam tanto para homossexuais, lésbicas e travestis, quanto para os negros e índios, por exemplo.

Lampião da Esquina, n. 13, junho de 1979



Um desses casos de violência, pode ser percebido na edição de número 13, de junho de 1979. Tratava-se da morte de Vânia da Silva Batista, na qual a principal suspeita seria a sua companheira, Ninuccia Bianchi, uma secretária de 29 anos. O caso que seria julgado em maio de 1979, no IV Tribunal do Júri no Rio, era noticiado pela imprensa da época como “processo de Nino, o italianinho”, Nino é Ninuccia.

O *Lampião da Esquina*, por meio de uma reportagem escrita por Aguinaldo Silva, criticava o fato de que não era possível considerar uma pessoa suspeita de homicídio apenas por sua orientação sexual. Ela até poderia ser culpada – embora, o seu advogado dissesse não existir nada que a incriminasse. O que não deveria ser feito, era condená-la a partir da única prova que a Justiça tinha contra ela, o fato de dela ser lésbica. (SILVA, 1979, p. 8). A tentativa dessa relação não deu certo e Ninuccia foi inocentada em 26 de junho de 1980, por cinco votos contra dois. Porém, não impediu o tratamento preconceituoso da mídia da época, com matérias intituladas, por exemplo, “absolvido o amor entre mulheres” (MICCOLIS, 1980, p. 6).

Destaca-se, também, como *Lampião da Esquina* cumpriu uma função que vai além de informar, atuando como uma ferramenta que confrontava as normas impostas para o exercício da sexualidade e a violência sofrida por aqueles que vivenciavam seus desejos e afetos fora da cisheteromavidade. Nesse sentido, é importante compreender o jornal como um espaço de produção de relações.

Antônio Candido (2011), destaca a necessidade, de ao analisar uma produção, levar em conta “texto e contexto numa interpretação dialeticamente íntegra”. O que é produzido importa, mas, não pode estar desassociado ao externo. Aqui o “externo (no caso o social) importa, não como causa, nem como significado, mas como elemento que desempenha um certo papel na constituição da estrutura, tornando-se, portanto, interno” (CANDIDO, 2011, p. 14).

Assim, uma obra não morre com o ponto final ou deixando de ser publicada, pelo contrário, ela se mantém, seja na memória dos sujeitos e em suas relações, seja como objeto de estudo, por exemplo. O *Lampião da Esquina*, não cumpriu uma função somente enquanto esteve circulando, expôs também, como é possível atuar em meio a cultura hegemônica. Ao mesmo tempo, contribuiu para compreendermos, ao fazer esse recuo ao passado, como tais práticas de violência e discussões ainda permanecem nos dias de hoje.

“Muita mais à esquerda do que os jornais de esquerda” – O documentário

A fala que abre esse subcapítulo, dita por Livia Perez¹⁷, diretora do documentário *Lampião da Esquina* (2016), expõem um pouco da maneira como, não só a diretora percebe o lugar do periódico, mas, como os próprios editores se percebiam. Aquilo que se perguntavam ao criarem o *Lampião*: “Por que nós não fazemos um jornal com um ponto de vista homossexual, sobre questões diversas e sobretudo sobre a homossexualidade?”. É a pergunta que se fez a diretora ao pensar a produção do documentário, por que não expor o que representou/representa o jornal *Lampião da Esquina*?

O documentário recebe o nome do jornal, tem duração de 85 minutos e é produzido pela *Doctela*, sob a direção de Livia Perez. Coproduzido pelo *Canal Brasil*, tendo o apoio da *Rio Film Commission*, *DOTCINE*, *Termas for Friends*, *Cantina Piolim*. Com realização do Governo do Estado de São Paulo, Secretaria da Cultura e ProAC. Foram entrevistados e aparecem no documentário: Aguinaldo Silva, Ney Matogrosso, João Silvério Trevisan, Luiz Carlos Lacerda (Bigode), Glauco Mattoso, Celso Curi, Laerte Coutinho, Antônio Carlos Moreira, Peter Fry, João Carlos Rodrigues, Alceste Pinheiro, Winston Leyland, Dolores Rodrigues, Leci Brandão e Edy Star. A obra traça a trajetória do *Lampião* além de tentar perceber a conjuntura na qual ele estava inserido e o papel que ele ocupava.

17 Produtora cinematográfica. Doutora em Meios e Processos Audiovisuais na ECAUSP, mestra em Mídias pela Unicamp e graduada em Comunicação Social – habilitação em Midialogia pela mesma instituição

O documentário ganhou alguns prêmios e teve repercussão nas mídias ligadas ao cinema e as causas LGBTQIA+, bem como, em festivais e mostras. Destaca-se, melhor edição no 11º FOR RAINBOW – Festival de Cinema e Cultura da Diversidade Sexual (2017). Menção honrosa na Competitiva Brasil - 24º Festival Mix Brasil de Cultura da Diversidade (2016). Houve ainda seleção oficial nesses eventos citados e em mais dois, no Rio Festival de Gênero e Sexualidade no Cinema (2017) e *É Tudo Verdade* – Festival Internacional de Documentários (São Paulo/SP) (2016).

Na mídia, teve sua estreia no seu coprodutor Canal Brasil no dia 20 março de 2017. O canal também foi responsável em expor os prêmios que a produção recebeu e algumas entrevistas com a diretora, que também foram publicadas na *Revista Fórum*¹⁸, *Cine Resenhas*¹⁹, *Disco Punisher*²⁰. Foi mencionado no jornal *Folha de São Paulo*²¹ e no programa *Metrópoles* da TV Cultura²². Ao mesmo tempo, questões que envolviam o período de lançamento do documentário, eram associadas pela mídia ao período do jornal, como o caso da entrevista de Luís Inácio Lula da Silva para o *Lampião*, na qual, ao ser questionado sobre a homossexualidade e o movimento operário, respondeu não acreditar que havia homossexuais no movimento²³.

Essas questões entre o movimento gay e a luta de classes/movimento dos trabalhadores era constantemente exposta e discutida nas páginas do jornal, sendo também fator de desavenças entre os editores, no qual, alguns acreditavam ser necessário esse diálogo com outros movimentos e com os partidos políticos, e outros, que acreditavam que esses movimentos e partidos somente excluía os homossexuais, ou os colocavam como resquícios da burguesia ou afronta a moral e aos bons costumes.

Entende-se, também, que as causas trabalhistas buscavam direitos para os trabalhadores, mas, não estavam preocupadas com as causas ligadas ao corpo, ao desejo e ao prazer, e não apenas por não produzir lucro, mas, também pelo fato de reproduzirem o pensamento que ali pairava. É possível assim, observar como esses movimentos tinham uma ideia e assim agiam, de que as suas lutas eram maiores, em contraposição a uma luta menor (de homossexuais, mulheres, negros, índios, etc.)

18 Cf. Entrevista com Livia Perez, diretora de “Lampião da Esquina”, documentário sobre o primeiro jornal LGBT do Brasil. *Revista Forum*, 30/01/2017. Disponível em: <https://revistaforum.com.br/temas/livia-perez-19606.html>.

19 Entrevista com Livia Perez, diretora de “Lampião da Esquina” *Cine Resenhas*, 18/11/2016. Disponível em: <http://cineresenhas.com.br/2016/11/18/entrevista-com-livia-perez-diretora-de-lampiao-da-esquina/>.

20 ‘Sou Feminista e acredito que toda mulher seja, ainda que não tenha se dado conta’. – Livia Perez (diretora e documentarista). *Disco Punisher*, 16/08/2016. Disponível em: <https://discopunisher.wordpress.com/2016/08/16/sou-feminista-e-acredito-que-toda-mulher-seja-ainda-que-nao-tenha-se-dado-conta-livia-perez-diretora-e-documentarista/>.

21 PESSOA, Gabriela Sá. Editado por Aguinaldo Silva, jornal gay ‘Lampião da Esquina’ ganha filme. *Folha de São Paulo*. 18/08/2016. Disponível em: <https://m.folha.uol.com.br/ilustrada/2016/08/1804347-editado-por-aguinaldo-silva-jornal-gay-lampiao-da-esquina-ganha-filme.shtml>.

22 In: https://www.youtube.com/watch?v=j4_ArQ7GJMk.

23 ALÔ, alô, classe operária: e o paraíso, nada? *Lampião da Esquina*, n. 14, julho de 1979, p. 9.

Essa falta de preocupação ou exclusão desses sujeitos e das discussões em seu em torno, pode ser observada também na entrevista dada ao jornal *Lampião da Esquina*, pelo presidente, na época do Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo do Campo e Diadema no estado de São Paulo, Luís Inácio da Silva, o Lula²⁴ (essa entrevista é citada no documentário).

Lula destacou que a abertura viria “quando o povo quiser”. Que a *democracia* “é o que falta na nossa terra”. Que o feminismo, “acho que é coisa de quem não tem o que fazer”. E que a violência policial estava atrelada – “acho que é pelos baixos salários dos policiais e por sua má formação”. A entrevista nos mostra, além do que foi destacado, a maneira como esses movimentos viam as questões ligadas a sexualidade, bem como, o desconhecimento, desinteresse e preconceito, do movimento operário, representado aqui por Lula, em relação aos movimentos que não estão diretamente ligados ao trabalho.

A mídia destacou, ainda em relação ao conteúdo do documentário, de que o jornal *Lampião da Esquina* teria surgido em um período repressivo mesmo a ditadura dando sinais de que estava acabando²⁵. Importante destacar, que os editores do jornal se posicionavam sempre dizendo não pertencerem a nenhuma ideologia partidária, porém, é possível perceber que não faltaria apoio aqueles que lutassem por questões parecidas com aquelas que motivaram a sua criação.

Nas palavras de seu editor chefe, Aguinaldo Silva, foi publicado uma matéria sobre um ‘candidato das minorias’: “existe, sim, um candidato a deputado [...] ele se chama Baiardo de Andrade Lima, é do partido da oposição, e disputa o eleitorado pernambucano com uma plataforma na qual existem itens como a legalização do aborto e a defesa dos homossexuais”. (SILVA, 1978, p. 4).

Tal apoio exposto pelo jornal, contribui também para a compreensão de como se comportavam os partidos políticos naquele período em relação as questões ligadas aos corpos, sexualidades, desejos e a violência sofrida pela população LGBTQIA+. O que nos leva a pensar também o papel dos partidos políticos nos dias de hoje, buscando entender, que lugar tais questões ocupam em suas propostas²⁶.

24 Em 1978 liderou os trabalhadores da indústria automobilística no ABC, cinturão industrial de São Paulo, entrando em greve, na primeira mobilização operária significativa desde a repressão das greves de Osasco e Contagem, em 1968, e, que anos depois fizeram greve, estabelecendo uma das maiores ondas de greve na história do Brasil, afetando cerca de três milhões de operários. Cf. SKIDMORE, Thomas E. A lenta via brasileira para a democratização: 1974-1985. In: STEPAN, Alfred (Org.). *Democratizando o Brasil*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988, p. 25-81, p. 51.

25 Documentário conta a história do *Lampião*, um jornal homossexual ‘subversivo’ nascido em plena ditadura – *Hypeness*. 15/04/2016. Disponível em: <https://www.hypeness.com.br/2016/04/documentario-Conta-a-historia-do-lampiao-um-jornal-homossexual-subversivo-nascido-em-plena-ditadura/>.

26 Cf. SANTOS, Luiz Felipe Souza. *História do movimento LGBT brasileiro: interpretações sobre as dinâmicas da interação entre o movimento social e o estado*. Monografia (Curso de Administração Pública) da Universidade Federal de Lavras, Lavras-MG, 2018. Disponível em: <http://repositorio.ufla.br/jspui/handle/1/39422>. Acesso: 18/07/2022. O autor apontou uma desproporção quanto ao acolhimento e a efetivação das demandas por parte do Poder Legislativo, se comparada com o Poder Executivo, e em certa medida, com o Poder Judiciário em relação as demandas do Movimento LGBTQIA+.

Outro fator a ser destacado em relação a maneira como foi recebido o documentário, está ligada a exposição de como as ideias dentro do próprio movimento, também sofrem conflitos. A diretora optou em intercalar os depoimentos, porém, por meio de uma história linear, com utilização de alguns materiais do período, como imagens e vídeos, tendo a MPB como trilha sonora.

Alguns casos são destacados no documentário, como histórias da presença de Freddie Mercury na Galeria Alaska, estabelecimento frequentado por gays do Rio de Janeiro, festas patrocinadas pelo jornal na qual havia a presença das Dzi Croquetes, bem como, o processo recebido pelo jornalista Celso Curi em sua coluna na *Folha de São Paulo* e desavenças ligadas ao machismo e homofobia do jornal *Pasquim*.

É apresentado também, algumas falas de pessoas que não faziam parte do *Lampião*, nem do movimento, expondo seus pensamentos homofóbicos. Destaca também a influência do editor e escritor da revista *Gay Sunshine*, Winston Leyland, uma das primeiras revistas norte-americanas voltada para o público LGBTQIA+. Algumas falas sobre a dificuldade de produção do jornal e de fazer com que ele fosse vendido nas bancas são expostas por Aguiinaldo Silva, que já havia passado por algumas redações.

As falas também dialogam com a apresentação de algumas reportagens do jornal, que perpassavam questões que iam desde o aborto e legalização das drogas, até masturbação e violência contra a população LGBTQIA+. Pessoas que hoje ocupam ainda as discussões em torno das questões que eram discutidas pelo jornal, também aparecem no documentário, contando suas experiências com tal leituras, como, o caso da cartunista Laerte Coutinho e do cantor Ney Matogrosso, que destacou: “oficializava-se uma coisa que se vivia, mas que não se falava”.

O “mundo em volta” do *Lampião da Esquina* também é destaque no documentário, extrapolando as páginas, é possível compreender também como a população LGBTQIA+ estava se posicionando em relação não só ao campo político, mas, em relação a construção de espacialidades próprias. Na obra, o cantor Edy Star destaca algumas experiências em boates e shows que aconteciam nas capitais do país.

Sobre o movimento, bem como, a relação entre os editores do jornal, João Carlos Rodrigues – um dos colaboradores – aponta em tom humorado, que “tinha aqueles que queriam fazer a Serra Maestra gay, entendeu? E tinha os que queriam fazer strip-tease com lantejola”. A fala de Rodrigues vai ao encontro do que foi exposto por João Silvério Trevisan, ao se referir ao movimento e as discussões: “porra, isso é um grupo de liberação homossexual, quando é que a gente vai trepar?”. Tais falas ajudam a compreender a dinâmica e as contradições do próprio movimento.

É importante frisar, que o papel que o movimento de afirmação homossexual da época passa a ocupar é duplo, que é resistir moralmente e politicamente, mas, o que isso significa? Significa, que era preciso sobreviver e manter suas ideias em meio a uma sociedade

Para isso realizou uma investigação das proposições apresentadas pelos parlamentares entre os anos de 1988 e de 2016.

extremamente preconceituosa, fazer com que elas não fossem desvalorizadas nem estigmatizadas.

Ao mesmo tempo, que era preciso, no campo político partidário, fazer com que tais discussões e busca por direitos não fossem vistas e tratadas de maneira maniqueístas, como luta menor X luta maior, ou, para esquerda resquício da burguesia, para a direita afronta a moral. Interessante destacar, que essas discussões ainda perpetuam pelo Movimento LGBTQIA+ brasileiro e foi responsável, por exemplo, por atritos entre os editores do *Lampião da Esquina* que levaram, com outros fatores, ao seu fim.

O pensamento de João Silvério Trevisan em relação ao editor chefe do jornal, Aguinaldo Silva, pode ser um exemplo para perceber como essas discussões ainda são tensões dentro do movimento. Em suas últimas publicações era possível perceber algumas falas mais pessoais e direcionadas, como segue abaixo:

Acho que, bem ou mal, andei tendo um caso com aquilo que se poderia chamar (sob pena de exagero) de Movimento Homossexual, no Brasil. Desde que voltei para cá, em 1976, eu andava tentando criar um grupo de discussão e confraternização por me achar extremamente isolado. Como vinha tecendo severas críticas ao autoritarismo machismo das esquerdas, sofria represálias do tipo ter meus artigos censurados em órgãos da imprensa alternativa, e era colocado no ostracismo sob acusação (velada ou não) de "desvios pequeno-burgueses". [... Minha longa história de escaldamentos me levava fundamentalmente a acreditar que a transformação e uma instância mais necessitada de humildade do que se diz. Por exemplo, descobri que ela começava na minha cozinha e no meu rabo - periferias do poder. [...] Aliás, na minha peregrinação pelo continente americano, eu aprendera que "o primeiro ato revolucionário é sobreviver". A sobrevivência do indivíduo contra as máquinas que o enquadram, por todos os lados (TREVISAN, 1981, p. 16).

Ainda em seu livro *Devassos no Paraíso* (2000, p. 362), Trevisan destacou que o poder editorial do jornal estava na mão de uma ou de duas pessoas (Aguinaldo Silva e Francisco Bittencourt) e que eles que decidiam o que seria publicado ou não. Dizia ainda, que o jornal começou a ficar parecido aqueles sensacionalistas, por tratar das travestis em suas páginas de maneira caricata. Houve ainda, segundo ele, um rompimento com as políticas no que diz respeito aos movimentos homossexuais e às homossexualidades.

Alguns outros fatores também contribuíram para o fim do *Lampião da Esquina*, como o início da abertura política, o fato de a grande imprensa passar a publicar o que antes não publicava e o mercado que se construía em torno das homossexualidades. Porém, as tensões internas foram primordiais. É possível perceber que os pensamentos eram diferentes, mas, que também eram vistos como menos importantes ou sem função. Um pouco da escrita "pesada" – termo usado por alguns leitores – de Trevisan, também lhe rendia críticas. Um leitor do jornal cobrava²⁷:

27 Não é possível saber se as cartas eram escritas pelos próprios editores do jornal (o que já foi afirmado por eles) ou realmente por leitores.

[Queremos] Uma imprensa mais atualizada e não este jornal para ler na cama... de quem tem tempo e não nós: domésticas, serventes, garçons, cozinheiras de madame e mais e mais. Tá certo que cuidem do lado de vocês bem nascidas, instruídas, porém sem esquecer de nós que também compramos o jornal para pagar os gastos com estas reportagens quilométricas. Parem e pensem (FERREIRINHA, 1981, p. 2)

O que deve ser destacado, é que as críticas ao movimento, vindo dos editores do *Lampião*, tido naquele período como um propulsor – pelo menos pelos seus fundadores e por uma historiografia recente – desse processo de organização que ali estava se constituindo, possibilitou uma tensão maior sobre o papel que aqueles grupos ocupavam em relação a sociedade e a repressão da época, levando a sua desconfiança e ao seu fragmento, quase desaparecendo posteriormente com a chegada da Aids no Brasil na década de 1980.

Importante pensar, como o *Lampião da Esquina* também foi um dos responsáveis, de certa forma, pelo fim do *Grupo Somos*, quase dois anos depois de sua fundação, talvez devido a sua “dupla militância” ou essa crítica/ataque a esquerda da época e aos movimentos que excluem as questões ligadas as sexualidades e ao corpo, por exemplo. As manchetes e artigos publicados “serviram para divulgar pelo país inteiro uma grande desconfiança a respeito de qualquer política homossexual. Seu papel no processo de desintegração do movimento homossexual não deixou de ser considerável (MACRAE, 1990, p. 88).

João Silvério Trevisan destaca também o caminho que levou o *Grupo Somos* ao fim:

Os últimos ecos que colhi do *Somos* dão uma ideia de como ele perdera, definitivamente, sua relevância. Com a chegada oficial da Aids ao Brasil, nos primeiros meses de 1983 [...] Queríamos formar esforços de antigos e atuais ativistas para estabelecer uma estratégia mínima frente à doença ainda desconhecida mas fatal, e suas repercussões sociais. Num claro sintoma de enrijecimento burocrático, um porta voz remanescente do *Somos* respondeu que o grupo não estava em condições de se preocupar com outras questões que não relacionadas com sua reestruturação interna. Mesmo porque, emendou ele, essa era uma doença de bicha burguesa, com dinheiro para ir às saunas de Nova York, distante da barra pesada das bichas da periferia. Essa jóia de (recém inaugurado) populismo guei parece ter sido o canto do cisne do *Somos*, do qual nunca mais tive notícias (GOLIM & WEILLER, 2002, p. 360).

Por esse, entre outros motivos, como os calorosos debates internos, a exemplo daquele sobre a participação ou não da esquerda partidária, indivíduo versus grupo, autonomia, etc., o grupo acabaria por se dissolver. Sousa Neto afirma que:

A esquerda brasileira do período tinha ideias bastante claras – assim como os homossexuais do *Somos* – sobre o nefasto que era a Ditadura; porém, havia discordância quanto às formas de lutar contra ela. Por outro lado, a possibilidade de atrelamento do grupo a algum dos agrupamentos de esquerda, como era o caso da Convergência Socialista que começava a instalar-se no interior do *Somos*, causava grande incomodo em significativa parcela de seus integrantes. As disputas giravam em torno da díade autonomia/atrelamento (SOUSA NETO, 2011, p. 148).

O fato de ter sido fundado por intelectuais de classe média, faz com que o *Lampião da Esquina* fosse visto por alguns, como uma simples *coluna burguesa*, direcionada apenas para as pessoas “capazes de absorver suas informações”. Se a escrita era demasiada complicada, ou os artigos e as discussões pudessem não trazer clareza para alguns, isso não apaga a função que o periódico assumiu e apresentou enquanto imprensa alternativa. Porém, como já destacado, se colocou como propulsor de um movimento, o que parece que não é possível ser construído sozinho, nem da noite para o dia. Aguinaldo Silva destacava:

Exatamente como nós, aqui de casa: o *Lampião* - não esqueçam jamais, queridinhas – foi o primeiro grupo de ativistas homossexuais surgido no Brasil; foi o primeiro a se propor uma tarefa concreta - a publicação de um jornal específico - e a cumpri-la integralmente. Assim, nós não vamos, em nenhum momento, renunciar à nossa condição de ativistas; quanto mais não fosse, porque não ficamos apenas na teoria, mas nos entregamos fisicamente às nossas tarefas; quem duvidar que leia com atenção as matérias do número anterior sobre prostituição masculina, ou deste número, em que falamos de masturbação.²⁸

Mais uma vez, não se deixa de considerar o papel político que o jornal ocupou em um momento marcado por um regime militar e uma extrema violência no campo dos costumes. Assim, a obra cumpre a função não só de traçar a história ou homenagear aquilo que foi produzido pelo jornal, mas, de ajudar na compreensão da conjuntura na qual o *Lampião* estava inserido, para que assim, possamos entender também o lugar da mídia, do movimento LGBTQIA+ e do Estado no Brasil dos dias de hoje. Discutir sobre tais questões a partir do documentário e do periódico, só expõem como o *Lampião da Esquina* ainda pode ser uma ferramenta de reflexão nas discussões em torno das sexualidades, do corpo, dos desejos e da violência, bem como, para refletir o papel do movimento LGBTQIA+ no país.

“O *Lampião* não deu filhotes, talvez por ser homossexual”

Compreender o lugar que determinadas produções – que posteriormente se tornam objetos e fontes de análise – ocupam nas relações humanas, ainda mais no campo da História, é entender que como documento, ela é marcada por um tempo e por práticas culturais que produzem resquícios de um passado e sugestões de realidades, ou aquilo que Roger Chartier chamou de representações (CHARTIER, 1990).

Nesse sentido, o jornal *Lampião da Esquina* não “deu filhotes” por alguns motivos. O primeiro, como já destacado, é o preconceito em torno da chamada imprensa homossexual, que ao olhar da sociedade brasileira (pelo menos no que tange a cultura cisheteronormativa), nada tem a oferecer a não ser uma ameaça a moral e aos bons costumes.

O segundo, também já discutido, é o fato de a abertura política possibilitar aquilo que

28 SILVA, Aguinaldo. *Lampiônicos: ativistas, astronautas?* *Lampião da Esquina*, n. 31, dezembro de 1980, p. 12.

era discutido no *Lampião*, passar a fazer de outras publicações, mesmo que talvez com um outro sentido, não era mais apenas ele o responsável por tais discussões. Como afirmou João Antônio Mascarenhas em entrevista concedida a Claudio Roberto Silva: “[...] com a ‘abertura’ [...] Houve mais liberdade... o que era publicado pelos alternativos significava metade do que os outros diziam. Aparecem também as revistas com nus e com outras questões mais abertas. O *Lampião* perdeu a função” (SILVA, 1998, p. 282).

Além disso, a demora para que uma imprensa gay se constituísse novamente no Brasil, está ligada a epidemia na Aids no início dos anos 1980, que contribuiu para desmobilizar o próprio Movimento de Afirmação Homossexual no Brasil, por medo do novo, das notícias de homossexuais morrendo etc. Para se ter noção dessa lacuna, do laço temporal pós *Lampião da Esquina*, somente treze anos depois surgiria uma revista a nível nacional voltada para homossexuais, que seria a *Suy Generis* em 1994, identificada sobretudo com o modelo norte-americano, pautada por um estilo de vida comum”. (MONTEIRO, 2000, p. 43).

Posteriormente a *Suy Generis*, seria lançado a revista *G Magazine* em 1997 e a revista *Junior*, em 2007. Todas elas iriam surgir ainda sobre ares do estigma da Aids em relação aos homossexuais, daí a necessidade de desmistificação dela como uma “peste gay”. Mesmo que focada para o consumo e para o erotismo e uma certa homogeneização dos corpos, cada vez mais parecidos com a cisheteronormatividade, branca, rica e machista, que exclui a feminilidade, essas revistas deram visibilidade a um grupo de pessoas que alguns achavam ter morrido com a Aids. Mas não só isso, mostrou outras relações e possibilidades de se fazer uma imprensa gay, mesmo que totalmente diferente do *Lampião*.

Deve-se levar em consideração também, que um grupo que se formou dois anos após o *Lampião da Esquina*, em 1980, ainda se mantém atuante no movimento LGBTQIA+ e na imprensa de certo modo, se tomarmos seus boletins. Trata-se do Grupo Gay da Bahia, que todo ano publica os números e casos dos assassinatos contra a população LGBTQIA+ no Brasil.

Entende-se, portanto, que o documentário não é um “filhote do jornal”, uma vez, que é uma representação do periódico, uma obra fílmica, e não um jornal impresso escrito por e para homossexuais com as intenções que o *Lampião* tinha nos finais da década de 1970. Porém, deve-se destacar que o documentário mantém a discussão necessária a respeito das sexualidades não-hegemônicas, a memória dos sujeitos que viveram aquela época e que experienciaram (alguns ainda experienciam) a repressão da sociedade e a vivência de desejos e afetos na contramão da cisheteronormatividade.

Deste modo, o *Lampião da Esquina* tem seu direito de memória, deve ter a sua história contada, rebuscada, justamente por ainda trazer questões que fazem parte do cotidiano do Movimento LGBTQIA+ no Brasil, assim como, de práticas de exclusão por parte da sociedade e do Estado, seja no discurso ou na exclusão de direitos. Embora, deve-se pensar ainda, que nessa construção historiográfica sobre e a partir do *Lampião da Esquina*, esse tomo histórico, quase que como um patrimônio do surgimento do Movimento Gay no Brasil²⁹, ex-

29 Nome usado no período. Como também, Movimento de Afirmação Homossexual.

clui o jornal *Snob*, justamente por percebê-lo não como uma imprensa política, séria, como se enxergava o *Lampião*.

Entende-se então, que o jornal é uma ferramenta histórica que possibilita um retorno ao passado recente do Brasil, para o entendimento de algumas questões que nos interessam agora no contemporâneo, como: a formação do Movimento de Afirmação Homossexual no Brasil, da própria imprensa gay, bem como, da conjuntura na qual estava inserido, tanto no que tange a violência, quanto as práticas culturais e as relações ligadas ao desejo e ao afeto. Ao mesmo tempo, é possível perceber no jornal, questões que são presentes no movimento LGBTQIA+ ainda hoje.

Assim, tudo o que foi produzido a respeito ou a partir do *Lampião da Esquina*, acaba por mantê-lo vivo, por meio das memórias que são constituídas a partir dessas produções, bem como, as discussões e os sujeitos LGBTQIA+. Sendo possível assim, também construir uma história das diferenças, sem as lentes que as veem como fator para exclusão ou um olhar menos interessado, por se tratar daquilo que alguns historiadores pejorativamente chamaram de perfumaria.

REFERÊNCIAS

BOLSONARO em 25 frases polêmicas. **Carta Capital**, 29 de outubro de 2018. Disponível em: <https://www.cartacapital.com.br/politica/bolsonaro-em-25-frases-polemicas/>. Acesso: 08/07/2022.

CANDIDO, Antônio. **Literatura e sociedade**: estudos de teoria e história literária. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2011.

CHARTIER, Roger. **A história cultural entre práticas e representações**. Rio de Janeiro: Difel/Bertrand Brasil, 1990.

COSTA, Rogério da Silva Martins da Costa. *Sociabilidade homoerótica masculina no Rio de Janeiro na década de 1960: relatos do jornal O Snob*. 2010. 128 f. Dissertação (Mestrado Profissional em Bens Culturais e Projetos Sociais), Fundação Getúlio Vargas, Rio de Janeiro, 2010.

DANTAS, Eduardo. Negros, mulheres, homossexuais e índios nos debates da USP. **Lampião da Esquina**, n. 10, março, 1979, p. 9.

FABRIS, Annateresa. Redefinindo o Conceito de Imagem. **Revista brasileira de história**, n. 18,

FACCHINI, Regina. **Sopa de letrinhas?** Movimento homossexual e produção de identidades coletivas nos anos 1990. Rio de Janeiro: Garamond, 2005.

FERREIRINHA de Aracajú. De assunto só. **Lampião da Esquina**, n. 32, janeiro de 1981.

- GOLIM, Célio e WEILER, Luís (org.). **Homossexualidade, cultura e política** / – Porto Alegre. Sulina, 2002.
- GRUPO GAY DA BAHIA. Mortes violentas de LGBT+ no Brasil. Relatório 2021. Disponível em: <<https://grupogaydabahia.files.wordpress.com/2022/03/mortes-violentas-de-lgbt-2021-versao-final.pdf>> Acesso: 26/07/2022.
- GUIMARÃES, Agildo. Um abraço do “Gente Gay”. **Lampião da Esquina**, n. 1, maio de 1978, p. 14.
- JAMESON, Fredric. **Espaço e imagem: teorias do pós-moderno e outros ensaios**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2004.
- LAMPIÃO DA ESQUINA. **Conselho editorial**. Edição nº 0, abril de 1978, p. 2.
- LAMPIÃO DA ESQUINA. Lontras, piranhas, ratos, veados e gorilas, atenção: vocês também têm direitos (A ONU decidiu). **Lampião da Esquina**, n. 0, abril de 1978, p. 11.
- MACRAE, Edward. **A construção da igualdade: identidade sexual e política no Brasil da abertura**. Campinas: Editora da UNICAMP, 1990.
- MANGUEL, Alberto. **Lendo imagens: uma história de amor e ódio**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- MICCOLIS, Leila. Ninuccia Biachi, depois da absolvição. **Lampião da Esquina**, n. 27, agosto de 1980, p. 6.
- MICCOLIS, Leila. 28 de junho, um dia de Luta. **Lampião da Esquina**, n. 27, agosto de 1980, p. 4.
- MONTEIRO, Marko Synésio Alves Monteiro. **Masculinidade em Revista: um estudo da Vip Exame, Sui Generis, Homens**. Dissertação (Mestrado em Antropologia), IFCH, Unicamp, 2000.
- RANCIÈRE, Jacques. **As distâncias do Cinema**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.
- SILVA, Aguinaldo. Ninuccia é acusada de homicídio, mas só provam que ela é lésbica. **Lampião da Esquina**, n. 13, junho de 1979, p. 8.
- SILVA, Aguinaldo. Um candidato fala mais alto. **Lampião da Esquina**, n. 6, novembro de 1978, p. 4.
- SILVA, Cláudio Roberto da. **Reinventando o Sonho: história oral de vida política e homossexualidade no Brasil Contemporâneo**. Dissertação (Mestrado em História Social), FFLCH, USP, São Paulo, 1998.
- SOUSA NETO, Miguel Rodrigues de. **Homoerotismo no Brasil contemporâneo: representações, ambigüidades e paradoxos**. Tese (Doutorado em História Social), INHII, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2011.
- TREVISAN, João Silvério. Estão querendo convergir. Para onde? **Lampião da Esquina**, n.

2, junho, 1978, p. 9.

TREVISAN, João Silvério. Quem tem medo das "minorias". **Lampião da Esquina**, n. 10, março, 1979, p. 10.

TREVISAN, João Silvério. O ativismo e o abismo dos nossos desejos. **Lampião da Esquina**, n. 32, janeiro de 1981, p. 16.

TREVISAN, João Silvério. **Devassos no paraíso**: a homossexualidade no Brasil, da colônia à atualidade – Rio de Janeiro: Record, 2000.

WILLIAMS, Raymond. **Marxismo e Literatura**. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.



NOSTALGIA VIA STREAMING – UM ESTUDO SOBRE OS USOS DA NOSTALGIA EM PRODUÇÕES ORIGINAIS DA NETFLIX

NOSTALGIA VIA STREAMING – A STUDY ON THE USES OF NOSTALGIA IN NETFLIX'S ORIGINAL TITLES

Fabricio Silva Parmindo¹

 <https://orcid.org/0000-0003-1752-9122>

 <https://doi.org/10.46401/ardh.2022.v14.16297>

Recebido em: 18 de julho de 2022.

Aprovado em: 02 de novembro de 2022.

RESUMO: Pretendemos neste artigo, investigar a concepção nostalgia e como o anseio pelo passado é convertido em imagens e sons em produções originais da Netflix. A partir de um estudo amplo de produções originais feitas pela Netflix, iniciadas no ano de 2013, este trabalho se atentará às particularidades da mídia streaming na construção de narrativas audiovisuais, dando ênfase às produções que se utilizam da nostalgia como argumento dramático e visual. Por fim, propomos um debate sobre os novos estudos realizados no campo da historiografia e da comunicação social no que diz respeito à relação das mídias audiovisuais com a nostalgia.

RESUMO: In this paper we intend to investigate the concept of nostalgia and how this longing for the past is converted into images and sounds in Netflix original titles. From a broad study of original titles produced by Netflix, which began in 2013, this work will focus on the particularities of streaming media in the construction of audiovisual narratives, emphasizing the productions that uses nostalgia as a dramatic and visual argument. Finally, we propose a debate on the new studies carried out in the field of historiography and social communication regarding the relationship of audiovisual media with nostalgia.

Palavras-chave: Nostalgia; Streaming; Netflix.

Palavras-chave: Nostalgia; Streaming; Netflix.

¹ Possui Graduação (2018). Mestre pelo programa de Pós-Graduação do Instituto de História, na área de História Cultural, pela Universidade Federal de Uberlândia. Atuou como professor designado de História na Escola Estadual Guiomar de Freitas como Professor de Ensino Básico II - História, no 6º ano do Ensino Fundamental e 1º ano do Ensino Médio e todos os anos do EJA. Tem experiência e interesse acadêmico nas áreas de História Cultural, com ênfase em História e Imagem, História e Cinema, História Contemporânea e História e Tecnologia.

“Reinventando” a televisão e o cinema — o streaming enquanto uma nova ferramenta de experiência audiovisual

A ascensão acelerada da marca *Netflix* a partir da segunda metade da década de 2010 foi um fenômeno de grande impacto cultural em relação ao que entendemos por entretenimento audiovisual. Diante de um mercado consolidado há quase um século por grandes conglomerados de entretenimento, de nomes como *Walt Disney Company*, *Warner Bros.* e outras empresas cinematográficas e televisivas que constituem o que conhecemos popularmente pelo nome de “Hollywood”, em menos de uma década a *Netflix* reestruturou a forma com que o mercado de cinema e televisão cria e distribui suas produções audiovisuais. Para além dos feitos mercadológicos da empresa estadunidense, que alcançou o primeiro lugar no mercado de entretenimento no ano de 2018, atingiu a marca de 221 milhões de usuários no mundo em 2021 e sendo utilizada em 190 países no mundo, a *Netflix* consolidou uma nova concepção de consumo audiovisual: o *streaming*.

Os serviços de *streaming* são caracterizados pela exibição contínua de um conteúdo, comumente utilizado para transmissão de conteúdos audiovisuais como séries, filmes ou transmissões ao vivo. Diferente das mídias de *broadcast*, que se organizam a partir de programações específicas e exclusivas de determinadas marcas, os serviços de *streaming* necessitam apenas de uma conexão de internet para serem consumidos e permitem uma gama de entretenimento mais adequada aos gostos de cada usuário. A partir dessa tecnologia, diversas plataformas de *streaming* como o *YouTube* (2005), a *Netflix* (2006) *Amazon Prime Video* (2006) e *Hulu* (2007) se consolidaram no mercado audiovisual com a proposta de distribuição de conteúdo realizados por grandes estúdios de cinema e televisão via internet. A partir de uma assinatura com um custo mensal, o usuário é capaz de consumir produções de diferentes estúdios em uma mesma plataforma.

Contudo, a partir de 2012, a *Netflix* deixou de ser apenas uma plataforma de distribuição de conteúdo e passou a operar em parceria com estúdios, *showrunners* e diretores independentes. Dentre as primeiras grandes produções originais da plataforma, destacam-se duas séries de grande audiência, *House of Cards* – contando com a participação de nomes consolidados no cinema como David Fincher e Kevin Spacey – e *Orange Is The New Black*, ambas de 2013. O investimento em produções cinematográficas a partir de *Beasts of no Nation* (2015) e documentários como *What Happened, Miss Simone?* (2015) também integram essa fase da companhia, que mais tarde passou a configurar listas de premiações e indicações ao Oscar, Globo de Ouro e Emmy.

É possível considerar que essa transformação interna da *Netflix*, de uma plataforma de distribuição para um estúdio independente e sua consequente expansão global a partir do ano de 2016, reestruturou a indústria de entretenimento de diferentes formas. O sucesso comercial do serviço não somente forçou os grandes estúdios de Hollywood a adotar a distribuição audiovisual via *streaming*, como ressignificou o próprio entendimento cultural em

relação às mídias. Mareike Jenner (2018) defende que a *Netflix* e os serviços de *streaming* não representam uma “ruptura” sociocultural que supostamente eliminaria as mídias tradicionais. Para a autora, esta nova forma de consumir o audiovisual representa uma “reinvenção” do entendimento da televisão e do cinema, a partir do momento que a *Netflix*

[...] conseguiu colocar um desafio aos conglomerados de mídia já estabelecidos enquanto consolida o *streaming* não como uma alternativa à televisão, mas como a televisão. Isto não quer dizer que tenha reformulado a forma como o poder dentro desta indústria está organizada, mas que conseguiu posicionar-se ao lado de outros atores poderosos. (JENNER, 2018, pág.4)

O movimento realizado pela *Netflix* pode ser entendido como uma apropriação de determinadas estruturas consolidadas nas mídias tradicionais, de determinados agentes, nomes consagrados e formatos, que fazem de suas produções uma espécie de “extensão” do que entendemos por televisão e cinema. Isso fica evidente quando nos deparamos com premiações outrora destinadas ao que se veiculava em salas de cinema e aparelhos televisores, adequando-se ao que é produzido e distribuído exclusivamente neste e em outros serviços de *streaming* e suas diversas plataformas de transmissão.

Um dos principais fatores para o pioneirismo da *Netflix* em “reinventar a televisão” está em seu funcionamento autônomo, que permite à empresa estabelecer parcerias com estúdios independentes em diversos países como Brasil, Índia, Espanha, Coreia do Sul, entre outros. Somado a esse fator, está o processo criativo e a aprovação de roteiros e ideias com mais facilidade, oferecendo aos criadores de uma série a possibilidade de realizar uma ou duas temporadas sem a necessidade de aprovação prévia do público, como funcionaria dentro das estruturas de um canal televisivo. Essa autonomia e globalização de suas produções, permitiu o surgimento de produções seriadas como *3%* (2016) e *Coisa Mais Linda*, produzidas no Brasil, *La Casa de Papel* (2017) produzida na Espanha, *Jogos Sagrados* (2018) produzida na Índia e *Round 6* (2021) produzida na Coreia do Sul. Todos estes são exemplos de grandes sucessos originais da plataforma que evidenciam o resultado da expansão global da plataforma, bem como do funcionamento dos algoritmos de apreensão de demandas dos usuários, principal inovação tecnológica adotada como estratégia de adequação de conteúdos em diferentes ramos econômicos.

Como nos alerta Marcos Napolitano (2006), o historiador interessado em estudar a história por meio das fontes audiovisuais, deve estar atento à compreensão das “estruturas internas e os mecanismos de representação da realidade” (NAPOLITANO, 2006, pág. 237) que permeiam todo produto audiovisual. No caso da *Netflix*, a ideia de “mecanismo” corresponde muito bem ao seu funcionamento interno, uma vez que operam dentro de um sistema de reconhecimento de padrões de consumo de usuários. A partir do uso de algoritmos e de inteligências artificiais, a plataforma é capaz de seccionar suas produções em “grupos de gosto”. Tais “grupos de gosto” permitem a análise de dados compartilhados entre os usuários, recomendando produções a partir da simples interação com a plataforma. Os

dizeres que se apresentam em tela, assinalando que “Pessoas que assistiram isso, também assistiram aquilo”, conduzem o algoritmo a apreender uma propensão de gêneros ou temas que podem ser relacionados e recomendados.

Essa dinâmica interna da plataforma apenas aprimora o entendimento de como cada grupo de usuário se comporta a partir de um monumental banco de dados mantido pela *Netflix*. Desta forma, a companhia foi capaz de ampliar suas produções atendendo a demanda de grupos específicos de forma regional, produzindo filmes, séries e documentários segmentados para um determinado país, ou capturando determinados gostos capazes de serem replicados em versões regionais. Dentre os exemplos que podem ser utilizados dos catálogos da *Netflix* que evidenciam essa condução dos algoritmos, estão as séries documentais do gênero de “crimes reais”, que se multiplicaram na plataforma a partir de sucessos como *Conversas com um Serial Killer: Ted Bundy* (2019), bem como os *reality shows* de relacionamento, como *Casamento às Cegas* (2020), que ampliaram o formato dentro e fora da *Netflix*, tendo produções semelhantes em outros serviços como *Amazon Prime Video* e *GloboPlay*.

Contudo, apesar da minúcia com que esse aprimoramento é realizado, os algoritmos não são determinantes para que um dado produto audiovisual distribuído pela plataforma seja um sucesso de audiência, como as listas de produções encerradas anualmente pela plataforma nos evidenciam. Nos serviços de *streaming*, assim como em outras estruturas que prescindem de uma análise de dados a partir da internet, o cálculo realizado para estabelecer a continuidade ou o sucesso de uma produção não está associado apenas ao número de espectadores dentro da plataforma. Parte fundamental desta análise de dados também parte de uma soma de interações do público com o que foi visto.

Uma produção seriada, um filme ou um documentário distribuído pela *Netflix* deve gerar números de “engajamento” – do inglês *engagement*, ou “interação” – para que garanta sua sobrevivência dentro da plataforma. Esse “engajamento” conta com uma série de contribuições que o público faz em relação ao que foi visto, manifestando-se positiva ou negativamente em redes sociais, realizando avaliações ou discussões em fóruns online, criando teorias, montagens, entre outras infinitas possibilidades de interação. Portanto, os fatores que garantem o êxito e a permanência de uma produção no catálogo da plataforma, extrapolam sua própria estrutura e estão diretamente relacionados à demanda do público. Assim sendo, nossa análise adiante sobre a relação entre as produções da plataforma *Netflix* com a nostalgia, será feita conforme essa estrutura de criação, produção e distribuição de títulos originais da empresa.

O passado sob demanda – as produções nostálgicas da *Netflix* e sua estratégia comercial

Em maio de 2022, a *Netflix* lançou a quarta temporada de uma de suas mais bem sucedidas produções seriadas, a série *Stranger Things* (2016), criada por Shawn Levy. Com uma

temática infanto-juvenil, envolvendo crianças que se aventuram na solução de mistérios em uma cidade, a série conquistou um grande público global, tendo alcançado em 2018 o pódio de série mais assistida no mundo². Ao encerramento da quarta temporada, a série alcançou a marca de 1,5 milhões de horas assistidas, sendo a série mais assistida mundialmente no primeiro semestre de 2022. A popularidade de *Stranger Things*, um título que quase confunde-se com a marca da *Netflix*, tem como pano de fundo uma das principais estratégias adotadas pela companhia desde o início do lançamento de seus títulos originais: o apelo à nostalgia e a memória audiovisual.

Com um enredo ambientado durante a década de 1980 nos Estados Unidos, a série conta com uma carga emocional que extrapola sua trama, que alcança as memórias do público em relação a esse passado que pode ser acessado através das boas lembranças da juventude. Além das diversas referências audiovisuais, como as músicas, os estilos e os bens de consumo que ficaram populares nesta década, essa nostalgia pelos “Anos 80” também se manifesta nas semelhanças e inspirações da série em relação a filmes consagrados da época como *E.T – o extraterrestre* (1982), *Poltergeist* (1982), *Chamas da Vingança* (1984), *Os Goonies* (1985) entre outras influências dramáticas e visuais do diretor Steven Spielberg e do autor Stephen King.

O apelo à nostalgia enquanto um fenômeno cultural não é uma exclusividade da *Netflix*. Especialmente o apelo aos “Anos 80”, década amplamente revisitada no início do século XXI, popularizou-se em diferentes ramos da cultura *pop* comercializada nas mídias. Como analisa Simon Reynolds (2011), a cultura *pop* se tornou um ambiente “viciado pelo seu próprio passado” após a virada do século. Apesar de ser um fenômeno cultural existente há décadas, o autor define a década de 2000 como “a década dos *res*” (REYNOLDS, 2011, p. 10), dando ênfase à constância do anseio por “reviver”, “reexperimentar” e “relembrar” determinados produtos culturais de grande popularidade num passado recente. Esse anseio manifestou-se na cultura de mídias audiovisuais através das reprises, dos *remakes* e *reboots* cinematográficos e televisivos, nos *revivals*, regravações e relançamentos de cantores e grupos musicais, no relançamento e remasterizações de *videogames* e até mesmo na reinvenção e reformulação dos estilos “retrô” da fotografia analógica pelas câmeras digitais.

Tendo em vista estas características midiáticas da nostalgia, Ryan Lizardi (2014) cunha o termo “nostalgia mediada” (LIZARDI, 2014), o qual define como uma tendência geral das mídias audiovisuais ampliada durante a década de 2000. Outrora um sentimento carregado individualmente, nascido das transformações ocorridas na percepção do tempo histórico ao longo do século XVII e XVIII e convertido em uma questão política coletiva entre os séculos XIX e XX, no início do século XXI, o sentimento de nostalgia torna-se uma espécie de produto midiático. O “anseio” (*algia*) de “retorno” (*nostos*) ao passado, que se apresenta como

2 Sobre a marca alcançada pela *Netflix* em 2018, ler mais em: CLARK, Travis. Netflix had all 5 of the top original streaming series of 2018. Business Insider, Jan. 2019 [online]. Disponível em: <<https://www.businessinsider.com/top-netflix-original-shows-of-2018-stranger-things-black-mirror-2019-1>>. Acesso em 10 de julho de 2022.

um “lar” perdido pelo tempo, deixa de ser um laço com a cultura e as tradições, sendo substituído pelo que fora popularmente consumido e amado nas mídias em décadas passadas. Para Lizardi, a “nostalgia mediada” não configura uma tendência midiática hegemônica e homogênea, mas um tema relevante na compreensão da dinâmica das mídias e do que as distingue (LIZARDI, pág. 7, 2014). Neste sentido, a nostalgia que se manifesta nas diferentes mídias e ramos do entretenimento neste período, diz mais sobre a indústria de mídias do que sobre a relação com a memória (TAURINO, pág. 10, 2018).

Evidenciando a diversidade dessa nostalgia mediada, os *remakes* e *reboots* são as estratégias mais utilizadas e mais óbvias, especialmente empregadas por grandes estúdios que possuem títulos de sucesso comercial em sua história. Em muitas produções que trazem consigo essa intenção nostálgica, nota-se o propósito de estabelecer no público um “reencontro” com esse passado. Isso pode ser evidenciado em grandes *remakes* e *reboots* das décadas de 2000, 2010 e 2020, como as novas trilogias de *Jornada nas Estrelas*, *Guerra nas Estrelas* e *Jurassic World*. Todos esses “novos velhos títulos” contando com parte do elenco original de suas respectivas obras originais. Assim como os personagens marcados pelas interpretações de Leonard Nimoy, Harrison Ford, Carrie Fisher, Laura Dern e Sam Neil se “re encontram” com os cenários e as tramas das obras originais feitas em décadas passadas, produções estas que tiveram grande influência cultural na história da televisão e cinema, o mesmo ocorre no público, ansioso por visitar o passado através das telas, das trilhas sonoras e da imagem destes personagens.

Determinados títulos e produções passam a ser entendidos como uma espécie de “artefato cultural” para o público nostálgico por esse passado. Não se trata apenas de um filme ou uma série de televisão que teve sua popularidade, mas um traço de uma época, um tempo perdido na atualidade, mas passível de ser revisitado e consagrado pelos *remakes* e *reboots*. Essa carga nostálgica empregada em diversos desses produtos audiovisuais, carregam consigo também o objetivo de atualizar o passado às novas gerações. As constantes renovações destes títulos resultam em uma estratégia comercial altamente funcional, com mínimo risco de fracasso e prejuízo (LIZARDI, pág. 7, 2014). Ao mesmo tempo que contemplam as gerações nostálgicas por aquele tempo o qual possuem uma relação afetiva e cristalizada, também atingem novos públicos que desconhecem o que foi consumido em décadas passadas.

Outra fórmula utilizada é a de possibilitar o acesso a produções passadas por meio de reprises. Amplamente empregada em redes de televisão, por meio de programas específicos ou até mesmo canais exclusivamente criados para veicular produções antigas como o *Turner Classic Movies* da Warner Bros e o *Canal Viva* da Rede Globo, o uso da mídia como um arquivo histórico audiovisual possibilita ao público não deixar que determinado sucesso do passado desapareça. Como analisa Giulia Taurino, a atual dinâmica das mídias audiovisuais não permitem que produtos comercializados e popularizados no passado sejam esquecidos e morram. Tais estratégias que visam estabelecer um “reencontro” do público com o passado audiovisual, constantemente reimaginando e rerepresentando um produto, evidenciam

essa característica da nostalgia mediada que pode ser observada no cinema, na televisão, na música e em outros ramos da cultura *pop*.

Em relação à *Netflix*, é possível compreender que a nostalgia a qual a plataforma faz apelo possui algumas características próprias da dinâmica e do funcionamento do *streaming* e seus mecanismos. A estrutura da tecnologia de *streaming* permite uma relação diferente com os arquivos audiovisuais disponíveis na plataforma. Operando como um acervo, seu catálogo³ contempla produções que alcançam o ano de 1945, como a coleção de filmagens de propaganda dos Estados Unidos durante a Segunda Guerra Mundial utilizados no documentário *Five Came Back* (2017) sobre a participação de Hollywood no conflito. O arquivo ainda permite assistir uma enorme gama de séries das décadas de 1980, 1990 e 2000 que podem ser “maratonadas”⁴ pelo público. Esse foi o caso de *Friends* (1994) e *The Office* (2004), séries que configuram entre as mais assistidas na plataforma nos últimos anos. Aqui a inovação tecnológica dá um novo sentido à reprise, uma vez que a estrutura não-linear e sob demanda dos serviços de *streaming* permite o acesso ilimitado à tais produções, algo inviável ao modelo de transmissão das televisões e dos cinemas.

Dada a capacidade de capturar públicos diversos e intergeracionais, o uso comercial da nostalgia foi uma das principais estratégias adotadas pela *Walt Disney Company* para o lançamento de sua plataforma de *streaming* em 2019, com a finalidade de competir com a *Netflix*. Conforme evidenciado em uma pesquisa disponibilizada pela Global Web Index, realizada antes do lançamento da plataforma *Disney+*, 42% dos entrevistados, entre 16 e 64 anos, assinariam um serviço de *streaming* original da marca visando ter acesso a suas produções antigas⁵. Por se tratar de uma empresa com rígidas estruturas de direitos de marca e combate à pirataria, a *Disney+* nasce com a proposta de ser, ao mesmo tempo, uma plataforma de entretenimento e um arquivo digital de sua trajetória centenária a diferentes gerações que consumiram suas produções na infância.

Porém, a *Netflix* utiliza-se de diferentes estratégias de apelo nostálgico em sua plataforma. Desde seu surgimento, a *Netflix* fez da nostalgia “um dos pilares de sua marca” (TAURINO, 2018, p. 18), não apenas oferecendo ao público um catálogo vasto de produções antigas, mas trazendo as referências visuais e sonoras do passado em seus títulos originais. A visualidade e sonoridade evocando os “Anos 80” em *Stranger Things*, *San Junipero* (2016), *GLOW* (2017), *The Dirt – Confissões de Mötley Crüe* (2019) ou *Dark* (2019) produções de gêneros e formatos distintos, se assemelham na tentativa de estabelecer uma conexão entre o que foi amplamente consumido nas mídias naquela época, com o que é visto e ouvido na atualidade.

3 Em nossa análise, o acervo em questão diz respeito ao catálogo disponibilizado pela *Netflix* no Brasil.

4 “Maratonar” é o termo utilizado para designar a forma com que os usuários da plataforma consomem uma produção seriada de forma ininterrupta.

5 Parte da pesquisa realizada pela *Global Index Survey* pode ser encontrada em: FRANKEL, Daniel. More Than 25% of Consumers Willing to Pay More Than \$10 a Month for \$6,99 Disney+. Jul. 2019. [online] Disponível em: <<https://www.nexttv.com/news/26-percent-said-they-would-pay-way-more-for-disney-plus>>. Acesso em: 11 de julho de 2022.

Tal estratégia vem sendo empregada pela plataforma desde 2015, mas ainda se mostra eficiente, como o amplo engajamento da quarta temporada de *Stranger Things* no início de 2022 pode evidenciar. As melodias que compõem a trilha sonora da temporada possuem relação direta com a trama, uma vez que a canção preferida de cada personagem serve como proteção para os eventos paranormais e misteriosos do enredo. Dessa forma, a condução da série se adequa à nostalgia causada pela musicalidade e fomenta o engajamento dos espectadores fora da plataforma. A canção *Running Up That Hill (A Deal With God)*, lançada em 1985 pela cantora e compositora britânica Kate Bush, utilizada como uma das principais canções que compõem a temporada, alcançou o número de 465 milhões de reproduções no *Spotify*, sendo a segunda música mais tocada no mês de junho de 2022 na plataforma. O mesmo fenômeno ocorreu na plataforma de vídeos curtos TikTok, cujo engajamento com a canção foi de aproximadamente 2 milhões de usos em vídeos por parte dos usuários⁶.

A partir desse exemplo, podemos conceber algumas ponderações sobre as estratégias da *Netflix* em seu apelo nostálgico e sobre a própria natureza do sentimento de nostalgia. Evocar os "Anos 80" na segunda década do século XXI, é evocar um passado recente que ainda possui laços com o presente. Não apenas por se tratar de uma década há pouco encerrada e que ainda permeia a memória daqueles que vivenciaram sua infância ou adolescência nesta época. O sentimento nostálgico pela década de 1980 não diz respeito ao que "de fato ocorreu" neste período, mas a como ele é lembrado e como ele alcança o presente. Há uma diferença entre a década de 1980, histórica e factual, e os "Anos 80", nostálgico e sentimental. O anseio pelo passado sentimental pode ser contemplado ao reviver aquilo que foi experimentado, consumido, assistido ou ouvido, característica intrínseca à sensibilidade individual da nostalgia.

Esse *revival* da artista britânica Kate Bush, com sua canção inserida na trilha sonora de uma das séries mais populares da plataforma, nos suscita a refletir sobre um aspecto importante dessa nostalgia compartilhada a qual a *Netflix* faz referência. A expansão das produções nostálgicas na plataforma não configura apenas uma estratégia comercial da empresa de "reciclagem" desproposita e intertextual de estilos do passado. Desde o lançamento de *Stranger Things* em 2016, a *Netflix* se utiliza da nostalgia como um gênero próprio, uma carga dramática capaz de ser somada a outros gêneros como ficção científica, romance ou terror. Tendo em vista que os mecanismos que mensuram os sucessos da plataforma são capazes de capturar com precisão o que é demandado pelo público, a nostalgia se tornou essa constante na plataforma. Assim sendo, é mais apropriado "falarmos sobre uma nostalgia cultural que alimenta o catálogo da *Netflix* por meio de uma série de conexões intertextuais" (TAURINO, 2018, pág. 18). Em outras palavras, o "engajamento" com a canção de Kate Bush por parte do público, evidencia uma tendência externa à plataforma, uma

6 Sobre o *revival* de Kate Bush provocado pelo sucesso comercial da quarta temporada de *Stranger Things*, ler mais em: SAVAGE, Mark. Kate Bush is number one, thanks to *Stranger Things*. BBC, Jun. 2022. [online]. Disponível em: <<https://www.bbc.com/news/entertainment-arts-61843442>>. Acesso em: 11 de julho de 2022.

demanda cultural por aquilo que os “Anos 80” representa para o presente que foi capturada pela Netflix e a qual iremos nos aprofundar mais a frente.

Outra característica que pode ser evidenciada diz respeito à construção visual e sonora destas produções nostálgicas da *Netflix*, que objetivam reproduzir com fidelidade um determinado período tal como ele alcança o presente. No episódio *San Junipero*, da antologia de ficção científica *Black Mirror*, essa intencionalidade nostálgica se mescla à trama. Toda composição das cenas é feita para imergir o público numa imagem do que teria sido os “Anos 80”, meticulosamente dispostos em tela para causar no espectador uma espécie de “gatilho” nostálgico. Unindo elementos diversos que remetem o espectador ao ano de 1986, como estilos de cabelo, roupas da moda, objetos, espaços e melodias, o episódio é capaz de confundir o espectador em relação à sua temporalidade e ambientação. Ao decorrer da trama, o argumento tecnológico do episódio revela que todo aquele ambiente retrô não passa de uma mera simulação realizada por meio de um sistema de computadores, criado num futuro indeterminado, capaz de lançar indivíduos em diferentes temporalidades.

Como analisado por Boym (2001), desde o surgimento do diagnóstico de nostalgia por Johannes Hofer em 1688, esse sentimento se apega aos sentidos e pode revelar-se com estímulos sonoros, olfativos e visuais (BOYM, 2001, pág. 21). Isso nos permite compreender como as mídias audiovisuais conseguem tão bem estimular e reproduzir esse sentimento no espectador, bem como a prevalência dessa estratégia em diferentes ramos do entretenimento e do consumo em geral. E a construção da nostalgia realizada pela *Netflix* em suas diferentes estratégias está diretamente associada à sua estrutura de análise de algoritmos e o domínio constante das demandas de seu público. Ao investir em títulos que evocam o anseio pelo passado de forma original, em enredos inéditos, sua relação com a nostalgia deixou de se ancorar em modelos óbvios de reinvenção de filmes clássicos e na redistribuição destas produções, para oferecer a seus usuários a oportunidade de reviver e assistir o passado de forma inédita e de muitas maneiras.

A abertura da empresa para estúdios independentes, localizados fora dos Estados Unidos, nos oferece alguns exemplos de como a construção da nostalgia realizada pela *Netflix* acompanha as demandas de seu público. A série brasileira *Coisa Mais Linda* (2019), criada por Giuliano Cedroni e Heather Roth, ambientada no Rio de Janeiro em 1959, possui uma carga nostálgica, ao mesmo tempo que se apresenta como uma produção “de época”. Protagonizada por personagens pertencentes à classe média da zona sul carioca, a série conduz o espectador ao espírito de renovação cultural que culminou na criação do gênero Bossa Nova na antiga capital do país.

O trecho da canção *Garota de Ipanema* no título, composta por Tom Jobim e consagrada como a música brasileira mais regravada no mundo, compõe a estratégia da *Netflix* em capturar o público fora do Brasil. Por se tratar de um gênero importante para a música popular brasileira, conhecido internacionalmente, nota-se o empenho da plataforma em promover uma série cujo tema teria potencial de atrair o interesse de diferentes gerações e nacionalidades. Além disso, o tema do surgimento da Bossa Nova não possui uma vasta

produção audiovisual que dramatize esse movimento cultural, o que pode ser explicado pelo interesse mais latente em relação aos acontecimentos políticos ocorridos neste período que culminaram no Golpe Militar em 1964. Ao dramatizar a virada da década de 1960 com ênfase neste movimento cultural, ao mesmo tempo evocando o protagonismo feminino nas origens da Bossa Nova, a produção promove o “retorno” e uma espécie de “redenção” desse passado, situado numa temporalidade anterior ao golpe político que duraria 21 anos. Nesse sentido, a carga nostálgica de *Coisa Mais Linda* carrega o anseio por um tempo que poderia ter sido diferente, sem os contratempos históricos e factuais vividos entre 1960 e o ano de produção da série.

Portanto, os exemplos aqui analisados de produções originais da plataforma que se utilizam da nostalgia como argumento dramático ou visual, compõem as diversas estratégias comerciais da Netflix. Como argumentamos, trata-se de uma estratégia adotada pela empresa desde que assumira a função de investir em grandes produções realizadas por estúdios diversos nos Estados Unidos e em outros países. Contudo, para além de uma estratégia comercial, o contexto das produções nostálgicas parece se adequar à uma demanda compartilhada socialmente por consumir e reexperimentar esse passado que se expressa nas imagens e nos sons das mídias audiovisuais. Tendo em vista as características gerais dessa nostalgia demandada e consumida pelos espectadores da *Netflix*, devemos nos atentar às discussões indispensáveis ao olhar historiográfico voltado às mídias e ao tema da nostalgia.

Nostalgia e mídias audiovisuais – um estudo em renovação

No trabalho do historiador interessado em investigar as estruturas das mídias, entender a construção do passado realizada em produções cinematográficas e televisivas constitui um dos pilares desse ramo da historiografia. Desde a origem do interesse por essa fonte audiovisual, os historiadores conduzem estudos sobre a relação social e cultural das imagens e sons reproduzidos nesses meios de comunicação com a história e o passado. Nosso estudo sobre a relação entre nostalgia e mídias audiovisuais esbarra em questões semelhantes a essa historiografia, uma vez que também lida com a construção do passado nas telas. Contudo, o estudo sobre a nostalgia tal como ela se manifesta nas diferentes formas de produção audiovisual, prescinde de uma abordagem ligeiramente distinta, a qual o historiador Marc Le Sueur procurou evidenciar em seu trabalho *Theory Number Five: Anatomy of Nostalgic Films: Heritage and Method* (1977).

Em seu artigo, Le Sueur observa a escassez de estudos sobre aspectos sociais da nostalgia que visariam “estabelecer os princípios gerais de trabalho com esse conceito histórico” (LE SUEUR, 1977, pág. 188). A partir dessa lacuna, o historiador lança sua investigação sobre as origens da nostalgia enquanto um conceito e seus desdobramentos históricos, tendo como principal fonte de análise as produções cinematográficas as quais chama de “filmes nostalgia. Tendo como base de estudo os filmes hollywoodianos *The Last Picture Show* and

Paper Moon (1971), de Peter Bogdanovich e *American Graffiti* (1973) de George Lucas, sua investigação estabelece alguns princípios metodológicos que terão grande influência nos estudos sociais e na historiografia interessada nesse conceito, posteriormente visto nos trabalhos de Fredric Jameson (1984), Svetlana Boym (2001) e Michael Dwyer (2015). Tendo isso em vista, nos interessa salientar como a relação entre as imagens cinematográficas com a nostalgia se manifestam logo nos primeiros estudos historiográficos sobre o tema. E o pioneirismo de Le Sueur se deu num período no qual a historiografia sobre cinema ainda encontrava os primeiros alicerces em sua inserção na chamada Nova História (MORETTIN, 2003, p. 12).

Ainda que a publicação de Le Sueur se encontre em uma distância temporal significativa quando colocamos a transformação das mídias em perspectiva, muitas de suas considerações ainda possuem embasamento para a análise da atual forma com que a nostalgia se expressa em tela. A indução de nostalgia por meio de “gatilhos” imagéticos e sonoros, a intenção de evocar “tempos mais simples” e a exaltação de uma juventude que reside na memória de seus diretores e do público, fazem parte do que o historiador entende como os elementos estéticos que compõem esse anseio pelo passado. Tais elementos buscam reproduzir a melancolia do sentimento de “perda” do tempo. No caso de *The Last Picture Show* and *Paper Moon* e *American Graffiti*, o “tempo perdido” em questão está cronologicamente ancorado na década de 1950, nostalgicamente lembrado apenas como “Os Anos 50” uma vez que não se remete a um ano específico, mas a uma “época”, um tempo impreciso.

Essa característica da relação da nostalgia com o tempo é fundamental de ser entendida à luz da historiografia. Para Le Sueur, o tempo presente no qual se consome uma produção nostálgica determina a forma com que o tempo passado é acessado pela memória. O que as imagens e sons fazem é “tensionar” o tempo, comprimi-lo de forma a apagar o distanciamento entre o que é experiência passada e experiência presente. Essa tensão temporal representada em tela e dramatizada nas produções nostálgicas, não diz respeito somente ao anseio “pelo que foi, mas também pelo que poderia ter sido” (LE SUEUR, 1977).

O sentimento nostálgico pelos “Anos 80” e por outras temporalidades amplamente exploradas pelas produções da *Netflix*, carregam esse anseio por um tempo compartilhado na memória coletiva, uma vez que não há “nostalgia sem alguma forma de memória” (TAURINO, 2019). Neste caso, uma memória exclusivamente demarcada por experiências audiovisuais diversas e adquiridas pelo consumo de imagens e sons do cinema e da televisão, compartilhadas entre uma geração, uma região, uma nação ou de forma global, que se manifesta não somente como memória, mas também como sentimento de pertencimento. Estas imagens, sons e ambientes possíveis de serem reproduzidos com fidelidade em um estúdio, permitem que esse passado seja também “reimaginado” à luz dos anseios do presente. Neste sentido, o passado nostálgico evocado por tais produções não se deixa intimidar pelo passado factual do tempo histórico que está sendo representado.

Esta característica nos permite investigar como tais produções nostálgicas lidam com o passado histórico, um tópico fértil no debate historiográfico e teórico sobre o tema. Para

Jameson (1992), a intertextualidade com o tempo passado, dispondo elementos estéticos em tela com a finalidade de causar “gatilhos” de nostalgia no público, estão circunscritos em um interesse político e mercadológico por parte de grandes estúdios de cinema. Para o teórico, filmes como *American Graffiti* evocam uma nostalgia colocada a serviço de discursos conservadores, despertando um sentimento de “restauração” dos Estados Unidos da década de 1950, governado pelo republicano Dwight Eisenhower e marcado pela ascensão da hegemonia política e cultural do país norte-americano no mundo (JAMESON, 1992, pág. 19).

Em sua terceira temporada, lançada em 2019, a trama de *Stranger Things* nos permite compreender como esses discursos se mesclam à nostalgia. Ao reciclar a tônica de vilania russa, tema que fora exaustivamente propagandeado em Hollywood no período do governo republicano de Ronald Reagan, a série esbarrou em narrativas típicas do período da Guerra Fria da década de 1980. Ou seja, esse “Anos 80” evocado pela série, ainda que nutra um sentimento nostálgico em seus espectadores por um tempo que não se deixa limitar pelos fatos concretos ocorridos no passado, não se encontra completamente desenraizado das questões políticas do presente – o ano de 2019 – e do passado que está representado em tela. Para Jameson, a forma com que tais produções lidam com o passado, são um dos rastros da perda de historicidade da cultura na pós-modernidade, uma evidência de como o Ocidente é incapaz de representar suas condições históricas, tornando-a meros produtos consumíveis.

Tal perspectiva é indispensável para conceber os mecanismos ideológicos e políticos das produções nostálgicas nas mídias. Ainda que pareça neutralizado pelo sentimento nutrido pelo passado, a nostalgia pode conter armadilhas que nos conduzem a conceber um passado isento de questões políticas. Contudo, conforme a análise realizada por Linda Hutcheon (1989), contestando a perspectiva pessimista de Jameson, esse “vício” pela nostalgia no cinema e na televisão não nos dá o indício de uma “crise na historicidade” (JAMESON, 1992, pág. 22) em nossa época. Ao contrário, a prevalência da nostalgia nas diferentes mídias que nos cercam são indícios de que o passado não cessa de estar presente. Sem negar a problemática relação entre a nostalgia e o verdadeiro acesso ao passado, Hutcheon entende que, por mais que esse passado muitas vezes se manifeste de forma diversa, com ironia, melancolia ou até mesmo imbuído de discursos conservadores, a nostalgia nas mídias não deixa de apresentar uma sensibilidade em relação a consciência histórica (HUTCHEON, 1989, pág. 114).

Tendo em vista a crítica política de Jameson e a aproximação entre a nostalgia e a consciência histórica de Hutcheon, podemos ampliar nossa análise sobre como a Netflix constrói suas narrativas sobre o passado, especialmente sobre “Os Anos 80”. Para isso, podemos utilizar a contribuição de Michael Dwyer em *Back to the Fifties: Nostalgia, Hollywood Film, and Popular Music of the Seventies and Eighties* (2015). Ainda que seu interesse se dê em relação às representações nostálgicas dos “Anos 50” em Hollywood nas décadas de 1970 e 1980, Dwyer investiga como a nostalgia por esse período histórico é evocada com diferentes propósitos. Sobre essa diversidade, o historiador diz:

Embora nenhuma visão única dos Anos Cinquenta possa ser obtida a partir das múltiplas evocações desta década em gravações e nas salas de cinema, a evocação persistente dos Anos Cinquenta em filmes e na música pop sugere fortemente que se tinha tornado um símbolo vital na vida cultural americana. (DWYER, 2015, pág. 3)

Uma perspectiva semelhante pode ser empregada em nossa análise sobre a prevalência dos "Anos 80" nas décadas de 2000, 2010 e início da década de 2020. Por mais que diferentes visões de "Anos 80" surjam na cultura pop, não deixam de ser sobre os "Anos 80", um período que possui uma relação com o presente preservada na memória coletiva. Nesse caso, podemos analisar que essa prevalência diz respeito às transformações culturais, sociais, econômicas e políticas da década de 1980 que ainda se fazem presentes. Especialmente na cultura midiática e de entretenimento, essa década é lembrada como o momento de origem de diferentes fenômenos culturais ainda imperativos na organização dessa indústria. É na década de 1980, especialmente nos Estados Unidos, que ocorrem as revoluções tecnológicas dos aparelhos de computador pessoal e o surgimento da cultura multimídia, com o início da expansão da internet, dos aparelhos de captura de imagem, da televisão por assinatura, dos aparelhos de VHS e dos videogames.

Esse passado audiovisual e multimídia é o que une o sentimento nostálgico o qual as produções da *Netflix* faz constante alusão em relação aos "Anos 80". Ao assistir uma cena de adolescentes jogando fliperama e utilizando seus aparelhos *walkman* em *Stranger Things*, ou ao se deparar com reproduções fieis de espaços e estilos de roupas e cabelos que outrora fizeram sucesso nas cenas de *San Junipero* e *GLOW*, o espectador é bombardeado por referências visuais a um passado que já saiu de moda, mas que está enraizado na cultura presente. Por mais consumíveis e possíveis de serem reproduzidos em escala massiva, esses produtos, músicas, estilos e ambientes são passíveis de evocar uma relação com o passado. O espectador não precisa ter vivido os "Anos 80" para se sentir nostálgico por esse tempo, o uma vez que essa nostalgia é compartilhada pela forma que essa década alcança o presente e pode ser consumida e reexperimentada novamente.

Tendo em vista os exemplos aqui analisados e a própria natureza de produção e distribuição da *Netflix*, o estudo sobre a representação do sentimento nostálgico nas produções originais da plataforma prescinde de uma abordagem cautelosa. Cada uma dessas produções evocam o passado e o sentimento nostálgico com finalidades particulares, por vezes até mesmo concorrentes. Como propõe Philippe Gauthier (2018), tomando as propostas metodológicas de Dwyer como base, ainda que se insiram numa mesma plataforma e numa mesma estrutura de distribuição, os títulos originais da *Netflix* não atendem a uma perspectiva política e ideológica homogênea.

No que diz respeito às produções nostálgicas, Gauthier argumenta é preciso se atentar à complexidade das tensões e dos "espaços culturais problemáticos" (GAUTHIER, 2018, pág. 81) existentes entre as diferentes concepções de passado. Como colocado pelo autor,

Analisar o filme de nostalgia e a própria nostalgia como espaços culturais problemáticos, nos permite compreender melhor as intersecções e interpretações conflituosas operantes em certas obras, que muitas vezes são vistas de forma uniforme (GAUTHIER, 2018, pág. 81).

Tal perspectiva tem como princípio apreender a complexidade das configurações com as quais as produções nostálgicas operam em determinados contextos históricos, culturais, sociais e institucionais.

Dentre as representações nostálgicas dos "Anos 80", bem como de outras décadas, podemos evidenciar essa diversidade de abordagens e perspectivas no interior da plataforma da Netflix. Apesar do discurso reaganista que pauta a trama da terceira temporada de *Stranger Things*, são diversos os exemplos de produções que se posicionam de forma crítica ao conservadorismo vivido nos Estados Unidos nesta década. No episódio *San Junipero*, por exemplo, o argumento de poder simular um tempo passado por meio de uma tecnologia de realidade virtual hipotética, permite ao espectador reimaginar esse passado político a partir da nostalgia.

Na trama do episódio, a simulação do ano de 1986, amarra o enredo à questão política dos obstáculos enfrentados por parte de Yorkie, uma das protagonistas, em relação a sua homossexualidade. Nas entrelinhas do retorno simulado ao ano de 1986 e a posterior aceitação de Yorkie, subjaz a memória coletiva por uma década marcada pela perseguição política da comunidade LGBTQs, agravada nos Estados Unidos pelas políticas conservadoras de Ronald Reagan, pelo debate público sobre o vírus HIV e pela "demonização" da homossexualidade por grupos políticos da Nova Direita (TROVÃO, 2010, pág.118). O uso da tecnologia de simulação e o sentimento nostálgico se mesclam no episódio, permitindo às personagens e ao público conceber uma nova concepção dos "Anos 80", pautada no que "poderia ter sido" desta década se as conquistas políticas da comunidade LGBTQ tivessem alcançado patamares semelhantes aos alcançados em 2016, ano de produção do episódio.

Investindo a trama na construção de uma nova concepção de "Anos 80" no público, o episódio da série *Black Mirror* e outras produções semelhantes, lançam uma questão histórica a qual Gauthier compreende ser uma das principais tônicas relação que a Netflix estabelece com o tema da nostalgia. Em sua análise sobre a série *GLOW*, criada pela diretora Liz Flahive e lançada na plataforma em 2017, Gauthier argumenta haver um pano de fundo histórico complexo em relação à trama da produção. Ambientada em 1985, a ficção dramatiza o surgimento de um grupo feminino de profissionais em luta-livre chamado *Gorgeous Ladies of Wrestling* (GLOW). Partindo dessa premissa, que coloca o protagonismo feminino como parte crucial da trama, a série contribui para a construção de uma nostalgia pelos "Anos 80" que concorre com a recorrente visão conservadora dessa década empreendida no cinema e na televisão.

Para além disso, essa concorrência de concepções de um passado específico como a década de 1980 alcança também o debate político vivido nos Estados Unidos em 2016 com a eleição de Donald Trump. Diante do forte apelo nostálgico e conservador da campanha

republicana, que prometeu tornar a “América Grande de Novo” e reinventou o slogan presidencial de Ronald Regan utilizado em 1982, Gauthier nota haver uma posição política de disputa de narrativas em relação ao passado nas séries nostálgicas da *Netflix*, que são diretamente influenciadas pelo contexto presente. Para o autor, essa premissa atende a uma função histórica e política de “investir o passado em serviço do presente” (GAUTHIER, 2018, pág. 84), a fim de contribuir com o debate público sobre pautas políticas presentes.

A premissa de uso do passado nostálgico em serviço do presente, contribui com o debate público no momento em que produções como as aqui citadas projetam no passado o protagonismo de personagens pertencentes a comunidades que outrora não possuíam essa representatividade nas mídias. Essa perspectiva pode ser ampliada em relação ao estudo de outros títulos originais ou distribuídos pela *Netflix*, como *The Get Down* (2017), *Pose* (2018) e *Everything Sucks!* (2018). O mesmo ocorre fora da plataforma, em produções como *Watchmen* (2019), título original da HBO Max ou *WandaVision* (2021) da Disney+. Todos esses são exemplos de produções que se utilizam da nostalgia ou do apelo visual ao passado como argumento, possíveis de serem analisados à luz de questões políticas do presente, especialmente no que diz respeito a representatividade de personagens femininas, hispânicos, negros ou pertencentes à comunidade LGBTQ.

Assim sendo, a estratégia de uso da nostalgia pela *Netflix* a partir de sua expansão comercial em meados da década de 2010, que também pode ser observada em outros ramos da indústria de entretenimento neste mesmo período, permitiu o surgimento grandes contribuições para o estudo da relação entre a nostalgia e a construção do passado histórico nas mídias audiovisuais. Devido à recente inovação nas mídias de entretenimento provocada pela popularização dos serviços de *streaming*, o estudo historiográfico sobre essa nova mídia ainda carece de contribuições significativas. Contudo, as inúmeras produções que empregam o passado nostálgico em sua narrativa, que compõem o catálogo e parte da identidade da marca *Netflix*, são convidativos para um aprofundamento teórico por parte de nós historiadores interessados na relação entre a história e as mídias audiovisuais.

Referências

BOYM, Svetlana. **The future of nostalgia**. New York: Basic, 2001.

DWYER, Michael D. **Back to the Fifties: Nostalgia, Hollywood Film, and Popular Music of the Seventies and Eighties**. Oxford University Press: Nova York, 2015.

GAUTHIER, Philippe. “Nostalgia as a Problematic Cultural Space”. In: PALLISTER, Kathryn (org.) **Netflix Nostalgia: Streaming the Past On Demand**. Lexington Books. 2019.

HUTCHEON, Linda. **The Politics of Postmodernism**. Routledge: Nova York, 1989.

JAMESON, Fredric. **Postmodernism, or The cultural logic of late capitalism**. Vero Books: , 1992.

- JENNER, Mareike. **Netflix & the Re-invention of Television**. Cham: Palgrave Macmillan, 2018.
- LE SUEUR, Marc. **Theory Number Five: Anatomy of Nostalgia Films: Heritage and Methods**. *Journal of Popular Film* 6, no. 2, p.188-89, 1977.
- LIZARDI, Ryan. **Mediated Nostalgia: Individual Memory and Contemporary Mass Media**. Lanham, MD: Lexington Books, 2014.
- MORETTIN, Eduardo Victorio. **O cinema como fonte histórica na obra de Marc Ferro**. *História: questões e debates, Curitiba*, v. 38, n. 1, p. 11-42, 2003.
- NAPOLITANO, Marcos. "A história depois do papel". In: PINSKY, Carla Bassanesi (ORG.) **Fontes Históricas**. 3.ed. São Paulo: Contexto, 2011.
- PALLISTER, Kathryn (org.) **Netflix Nostalgia: Streaming the Past On Demand**. Lexington Books. 2019.
- REYNOLDS, Simon. **Retromania: Pop Culture's Addiction to its Own Past**. London: Faber and Faber, 2011.
- TAURINO, Giulia. "Exploring Nostalgic Reconfigurations in Media Franchises". IN: PALLISTER, Kathryn (org.) **Netflix Nostalgia: Streaming the Past On Demand**. Lexington Books. 2019.
- TROVÃO, Flávio Vilas-Boas. **O Exército Inútil de Robert Altman: cinema e política (1983)**. 2010. Tese (Doutorado em História Social) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010. doi:10.11606/T.8.2010.tde-16112010-141514.



UM OLHAR SOBRE A PERSONAGEM, O ANTECAMPO E A CINEFILIA EM SANTIAGO (2007), DE JOÃO MOREIRA SALLES

A LOOK AT THE CHARACTER, THE SPACE BEHIND THE CAMERA AND THE CINEFILIA IN SANTIAGO (2007), BY JOÃO MOREIRA SALLES

Vinícius Piassi¹

 <https://orcid.org/0000-0002-4503-8112>

 <https://doi.org/10.46401/ardh.2022.v14.16322>

Recebido em: 20 de julho de 2022.

Aprovado em: 30 de setembro de 2022.

RESUMO: Este artigo apresenta uma reflexão sobre as relações estabelecidas de modo ensaístico entre memórias, histórias e imagens de imagens de arquivo no documentário Santiago, lançado no Brasil em 2007 pelo cineasta carioca João Moreira Salles. Ao trazer para o primeiro plano da análise fílmica a construção cinematográfica da personagem que dá nome ao filme, o recurso às formas do antecampo na montagem e o caráter cinéfilo da obra, este texto lança um olhar sobre aspectos pouco discutidos do documentário.

RESUMO: This paper presents a reflection on the relations set in an essayistic modo between memories, stories and archival images in the documentary Santiago, released in Brazil in 2007 by the filmmaker from Rio de Janeiro, João Moreira Salles. By bringing to the foreground of film analysis the cinematographic construction of the character that gives the film its name, the use of the space behind the camera in the montage and the cinephile character of the work, this text takes a look at aspects that are little discussed in the documentary.

Palavras-chave: Documentário, Ensaio, Antecampo, Cinefilia.

Palavras-chave: documentar, essay, space behind the câmara, cinefilia.

¹ Historiador com graduação em História (Licenciatura e Bacharelado) concluída em 2017, e mestrado em História Social, concluído em 2019, realizados na Universidade Federal de Uberlândia, com pesquisas sobre a elaboração de memórias traumáticas da ditadura militar brasileira no cinema nacional contemporâneo. Iniciou o doutorado em História & Espaços na Universidade Federal do Rio Grande do Norte em 2019, no qual desenvolve pesquisa sobre as relações entre memória e imagens de arquivo no cinema documental ensaístico. Integra o Grupo de Pesquisa Espaços, Poder, Práticas Sociais/GT-RN Cultura Visual; História, Imagem, e o Grupo de Estudo Colonialidade do Olhar: visua-lidades, subjetividades e interseccionalidades (Instituto de História/UFU). Ingressou na Rede Pública Municipal de Ensino de Araguari-MG em 2017, onde atua como Professor de História.

Introdução

Entre a produção audiovisual de João Moreira Salles no campo cinematográfico brasileiro, *Santiago* (2007) talvez seja o seu filme mais conhecido e debatido. Realizado a partir da reconstrução de memórias autobiográficas e de histórias familiares do diretor, de caráter ensaístico e com uso de imagens de seu acervo pessoal, sua análise permite identificar um momento marcante para a construção da *persona* de Salles como documentarista e para a elaboração de sua perspectiva histórica. Neste sentido, o trabalho de Salles como documentarista pode ser considerado uma forma de sua inscrição subjetiva na história, bem como um constituidor da historicidade contemporânea por meio da mídia cinematográfica.

Utilizamos como referência o ano de estreia das produções de Salles no Brasil. Servimo-nos do exemplar do filme em DVD de *Santiago* lançado pela VideoFilmes em 2009, cuja edição, em DVD único, contém a versão final do filme, de 2006, a primeira sequência montada em outubro de 2005, o resultado do primeiro corte realizado em novembro de 2005, o primeiro corte da versão final, de fevereiro de 2006, uma faixa comentada pelo diretor e os montadores, com mediação do crítico de cinema Carlos Alberto Mattos, gravada em 2008, além dos cine-poemas *Poesia é uma ou duas linhas e por trás uma imensa paisagem* (1989) e *Dois poemas* (1992). O estojo do DVD contém ainda uma sinopse de autoria de Jean Claude Bernardet e a transcrição completa da narração do filme, escrita em 2005.

Em nossa análise de *Santiago*, abordamos os processos de elaboração das lembranças de infância e juventude de Salles e de sua memória familiar realizados a partir de 1992, ao iniciar o projeto do filme, um documentário biográfico sobre um ex-empregado da família Moreira Salles, Santiago Badariotti Merlo, que dá nome à produção. Nessa ocasião, o diretor retornou à antiga residência onde viveram os Moreira Salles, no Rio de Janeiro, a tal “casa da Gávea”, então abandonada, e se reencontrou com o antigo mordomo de sua família em seu apartamento no Leblon para entrevistá-lo. Ao seguir esse percurso, discutiremos o processo de reconstrução de figuras de referência para sua memória familiar, problematizando a retomada das imagens de arquivo de seu projeto nas sucessivas tentativas de montagem para a finalização de sua edição depois de treze anos.

O reencontro no Leblon

Entre as formas narrativas recorrentes por meio das quais os artistas e intelectuais representaram suas excursões aos universos sociais populares ao longo dos séculos XIX e XX estão a descida ao inferno, a chegada à terra prometida e a ideia de um retorno à origem, conforme as descrições de Jacques Rancière (1990). Considerando-se, de modo geral, esses territórios como espaços desconhecidos, em relação aos quais esses personagens eram estrangeiros, suas iniciativas de aproximação ao domínio popular contavam com a certeza

do retorno seguro à sua terra natal, caracterizando-se como experiências singulares em territórios sociais exóticos (RANCIÈRE, 1990).

Nos primeiros minutos de *Santiago*, durante a apresentação do que seria o primeiro plano do projeto inicial de Salles para o filme, enquanto a câmera do cineasta se aproxima da suntuosa porta da casa da Gávea e começa a revelar o seu amplo pátio central, há uma brusca transição para o espaço comprimido do interior de um elevador em ascensão, de onde se vê somente as paredes do túnel através da porta pantográfica, que se abre ao atingir o oitavo andar. Essa drástica redução do espaço cênico operada na mudança de locação da majestosa casa da Gávea² para o modesto apartamento de Santiago no Leblon, no qual Salles o procurou em maio de 1992 para gravar a entrevista que faz parte do documentário, pode nos remeter ao *topos*³ da chegada do artista ou intelectual ao território do subalterno como uma descida ao inferno.

Os polos alto e baixo representam hierarquias simbólicas que abrangem classes sociais, constituindo tropos espaciais (STAM; SHOHAT, 2004, p. 205). Em *Santiago*, a segmentação social e econômica entre “em cima” e “embaixo” indicada pela mudança de locação da Gávea ao Leblon engendra uma demarcação espacial banalizada na sociedade brasileira, como diz Roberto DaMatta (1997, p. 20). Todavia, a perspectiva aberta pelos *topos* da descida ao inferno pode se tornar problemática ao sugerir, por oposição, que a casa da Gávea correspondesse ao paraíso para seu diretor, se nos atermos às conotações semânticas da ideia cristã de inferno.

Entretanto, recorrendo às origens da palavra, encontramos em suas raízes grega, hebraica e latina, significados relacionados às profundezas de um mundo inferior, um submundo como morada dos mortos. Considerando que o ex-mordomo Santiago é quem confere vida no filme às memórias da casa da Gávea, como diz Salles, em vez de abordar o encontro com ele como uma descida ao inferno, seu personagem pode ser melhor compreendido entendendo-se que ele encena o papel de Caronte, o barqueiro da mitologia grega responsável pela travessia fúnebre das almas pelo Aqueronte até o reino de Hades, o mundo dos mortos ou mundo inferior. De um ponto de vista psicanalítico, esse conjunto de imagens nos remete a uma excursão pelas zonas profundas e desconhecidas do psiquismo que identificamos como o inconsciente freudiano, como sugere Freud com uma citação da *Eneida*, de Virgílio, na epígrafe de *A Interpretação dos Sonhos* (2019): “*Flectere si nequeo superos, Acheronta movebo*”, traduzida como “Se não posso dobrar os poderes celestiais, agitarei o Inferno” (FREUD, 2019, p. 14).

A partir dessa inversão de imagens, a casa da Gávea passa a figurar na cartografia afetiva construída no filme como inferno, mundo dos mortos ou inconsciente; enfim, o lugar em direção ao qual Salles se dirige, com o auxílio de Santiago, em busca da realização de

2 Devido aos limites de tamanho deste artigo, não abordaremos a representação da casa da Gávea, locação principal de *Santiago*, optando por lançar luz sobre outros aspectos do documentário.

3 Na acepção de Rancière (2014, p. 71), *topos* é “o lugar de uma subjetivação num procedimento de argumentação”.

um luto familiar. O apartamento do ex-mordomo, por sua vez, como o rio infernal, torna-se o portal para essa “outra cena”⁴ visada pelo diretor, mas também se abre como um mundo de fabulação a partir da encenação do personagem.

Um mundo fabular dentro de um apartamento pequeno e prosaico

A voz de Santiago é ouvida no filme pela primeira vez em uma conversa com Márcia Ramalho, a diretora-assistente de Salles à época das gravações, a qual buscava induzir o depoimento do entrevistado. Após a batida de uma claquete identificando o filme que estava sendo rodado, Santiago surge em cena no fundo do quadro, diminuído em relação aos objetos ao seu redor, como a maçaneta de uma porta que aparece em primeiro plano. Entre ele, sentado de frente para uma câmera que permanece parada, e a equipe de filmagem, está uma mesa com uma máquina de escrever e um par de óculos à frente; ao seu lado, um fogão e panelas dependuradas.

O primeiro plano do documentário exibido com Santiago expressa uma construção do espaço cênico que oprime o personagem em sua própria casa, a qual se repete nos demais planos de entrevista. Com essa decupagem, o diretor reproduz uma atitude que seria típica de um patrão tradicional e enquadra o antigo mordomo da casa da família Moreira Salles em sua humilde cozinha, o ambiente doméstico que lhe seria reservado segundo a lógica hierárquica e autoritária das relações de trabalho que durante décadas definiu a relação entre ambos, reproduzindo também um regime de visibilidade hegemônico instaurado pelo olhar patronal para o sujeito subalterno no cinema.

Na faixa comentada do filme, em conversa com a montadora Lívia Serpa e o crítico Carlos Alberto Mattos, Salles comenta suas decisões sobre o projeto fílmico de 1992: “A casa é a amplidão é o movimento. Ele [Santiago] é confinado. O apartamento, de fato, dele era muito pequeno, mas os enquadramentos tornam o lugar ainda mais claustrofóbico, e vamos deixar o espaço ser dado pela imaginação dele”. Cotejando as imagens do filme com essa declaração, identificamos a transformação do apartamento de Santiago em uma imagem estática, exótica e até anacrônica, à medida que o espaço é dominado, ou apropriado, pelo enquadramento de sua câmera e oferecido o espectador pela ótica diretor.

Um comentário de Mattos nessa mesma conversa destaca ainda a produção no documentário de um isolamento de Santiago em seu próprio apartamento, exibido apinhado de objetos, tanto utilitários quanto decorativos, em enquadramentos que transmitem a impressão de um espaço restrito:

Essa coisa também, não só do espacial, mas também os elementos que aparecem muito fortes, essas panelas, são coisas muito prosaicas, que também enfatizam esse deslocamento permanente do Santiago em relação ao mundo em que ele vivia na imaginação. É um mundo extremamente pequeno e prosaico.

Apesar disso, esse espaço constitui o universo particular de Santiago, um espaço elástico que se expande com sua lembrança, através de sua imaginação e dos relatos grandiosos e extraordinários que ele interpreta para a câmera, apresentando ao espectador também o seu “mundo fabular”, na expressão de SALLES (2018), ou as heterotopias da sua memória e imaginação. Para Santiago, seu apartamento é espaço de liberdade, mas é mostrado no documentário como espaço de enclausuramento.

Assim, nesse reencontro, apesar do tempo decorrido, Salles e Santiago novamente encenaram velhos papéis: o cineasta, que não tinha experiência na direção de atores, pôs-se a dirigir Santiago por meio de uma voz *off*⁵ autoritária, a qual buscava o maior controle possível das cenas, conduzindo com rigidez as falas e expressões do entrevistado, comandando a repetição de *takes* e, por vezes, interrompendo-o. Santiago, por sua vez, prontamente atendia aos pedidos de seu diretor, narrando anedotas e experiências pessoais já conhecidas por ele, rezando em latim, apresentando o cantinho de seu apartamento reservado às suas queridas madonas, contando histórias da família Moreira Salles e reproduzindo gestos costumeiros de seu trabalho como mordomo na casa da Gávea. Aliás, a insistência no uso da palavra “mordomo” para se referir a Santiago expressa a sobrevivência de um *ethos* aristocrático de elite branca cidadina na narração. Essa estratégia de manutenção de hierarquias consistiu o dispositivo de entrevistas posto em prática pelo diretor.

As diferenças entre as mobílias e demais elementos do cenário da casa da Gávea e do apartamento de Santiago despontam como indícios formais da diferença de classe entre o documentarista e o personagem documentado. Essas características remeteram Lourenço (2016, p. 32-34) ao contraste existente entre os sobrados e mocambos analisados por Gilberto Freyre em sua obra de 1936, mas podem ser melhor representadas pela dicotomia entre as casas de chácara e os casebres, ou os próprios apartamentos do Rio moderno, considerando-se a urbanidade carioca destacada.

Santiago por Santiago

A partir das características técnicas das imagens do documentário, Henrique Finco (2012, p. 281) considera que a junção de uma objetiva normal (lente que reproduz uma imagem próxima à captada pela visão humana) com filme preto e branco de alta sensibilidade, usada nos planos que focalizam Santiago, produz um efeito narrativo de encarceramento e imagens de sentido conotativo de tendência espectral. Além disso, o autor observa atentamente que “a composição da maioria dos planos é áurea, com tendência à horizontalidade, que é quebrada sempre por elementos verticais, o que tende a criar um equilíbrio estático, conotando permanência” (FINCO, 2012, p. 281). Todavia, deve-se ressaltar, essa

5 A “voz *off*” refere-se à voz de um personagem que não é visível no quadro, mas pertence ao espaço diegético da produção (DOANE, 1983, p. 462-463).

permanência é criada principalmente pela presença do corpo de Santiago em cena e não simplesmente pela composição do plano, ou seja, por meio da encenação no sentido de direção de cena, típica, neste caso, do filme de ficção.

Na narração escrita para o documentário em 2005, como forma de articular as singularidades dos planos a partir de suas relações, movimentos e intervalos, Salles problematiza as imagens da entrevista realizada treze anos antes, inteiramente rodadas em película 35 mm, dando-se conta de como a linguagem cinematográfica de seu projeto inicial, estruturado como uma sonata clássica, primando pelo zelo estético, foi marcada por uma relação distanciada com seu personagem. Nesse sentido, a narração atinge o “ponto crítico” da imagem, como diria Didi-Huberman (2018, p. 30), oferecendo a possibilidade de que ela seja lida, isto é, temporalizada.⁶ A partir desse procedimento, o narrador conclui que nem sua grande estima por seu entrevistado nem a maneira afetuosa de Santiago referir-se a ele, como “Joãozinho”;⁷ puderam diminuir o abismo aberto entre ambos pela hierarquia social:

Não existem planos fechados nesse filme, nenhum *close* de rosto. Ele está sempre distante. Penso que a distância não aconteceu por acaso. Ao longo da edição entendi o que agora parece evidente. A maneira como conduzi as entrevistas me afastou dele. Desde o início, havia uma ambiguidade insuperável entre nós que explica o desconforto de Santiago. É que ele não era apenas meu personagem; eu, não era apenas um documentarista. Durante os cinco dias de filmagem, eu nunca deixei de ser o filho do dono da casa, e ele nunca deixou de ser o nosso mordomo.

Uma imagem exibida por alguns segundos no início do filme, na sequência denominada como o que “sobrou da montagem de 92”, contradiz a afirmação do narrador de que não há nenhum plano fechado do rosto de Santiago no filme. Na faixa comentada, o próprio diretor assume o falseamento da narração:

É mentira da narração quando eu digo que não há *closes* nesse filme. Você viu um *close* no início, mas é um *close* em que o Santiago não fala. De fato, nenhum *close* em entrevistas. O rosto dele ali é usado quase como um objeto de cena, quase como uma máscara.

Esse único *close* não anula a distância, que não é apenas física, mas também simbólica, mantida entre o documentarista e o entrevistado durante o período de filmagem. Assim, o argumento de que não há nenhum plano fechado do rosto de Santiago no filme se mostra significativo para a voz do documentário pois a realização de um primeiro plano do rosto do protagonista supõe uma aproximação da câmera ao personagem.

6 De acordo com o autor, “oferecer, nesse sentido, é *abrir* o sentido (a significação) aos sentidos (às sensações) aguçados do espectador” (DIDI-HUBERMAN, 2018, p. 133. Grifo do autor).

7 Esse tratamento íntimo aparece em apenas dois momentos do filme, nos quais a montagem final inseriu sequências dos bastidores da gravação da entrevista, visto que Santiago havia sido orientado por Salles a não mencionar seu nome ou os de seus pais, segundo declaração do diretor na faixa comentada do DVD.

A partir do enquadramento de Santiago no filme de Salles, Marcelo Prioste compara o documentário ao aclamado *Roma* (2018), de Alfonso Cuarón, endereçando sua crítica a uma perspectiva de remissão patronal, a qual, conforme ele identifica no filme do diretor mexicano,

busca por um efeito de reparação social conciliatória com o seu passado ao trazer para o centro da narrativa a personagem de sua infância, alguém cuja passividade repete-se agora como personagem fílmica. Posição acentuada pela direção maneirista, com enquadramentos socialmente hierarquizados somados a recorrentes e ostentosos *travellings* e planos-sequência, intensificando a distância para com a personagem que pouco se expressa (PRIOSTE, 2019).

O comentário do autor serve também à descrição da linguagem empregada em *Santiago* para construir imagetivamente o seu protagonista, sobretudo em relação à crítica sobre a expressão da hierarquia social na técnica cinematográfica, apesar da direção de Salles adotar procedimentos de filmagem mais moderados, evitando o uso de *travellings* e de planos-sequência. Nesse sentido, é significativo que a primeira intervenção sonora de Salles no filme, enquanto diretor, seja um incisivo “não” endereçado a Santiago.

Após os primeiros créditos finais, em seu “Pós-escrito edificante”, *Santiago* exhibe um trecho de *Viagem a Tóquio* (1953), de Yasujiro Ozu (também traduzido como *Era uma vez em Tóquio*, no Brasil). Nessa sequência, pode-se ver alguns dos notáveis enquadramentos estáticos do cineasta japonês, com destaque para a atuação dos atores em detrimento dos movimentos de câmera, que teriam influenciado as filmagens de *Santiago*, conforme diz o narrador. Entre os planos exibidos, a narração, que substitui o som original do filme, chama a atenção para o primeiro plano frontal do sorriso “franco e generoso” de Noriko, personagem de Setsuko Hara.

No filme de Ozu, essa cena se sucede ao velório da sogra de Noriko, após o qual sua cunhada a interpela com a pergunta retórica “A vida não é mesmo uma decepção?!”, e ela responde afirmativamente, com serenidade. Exibida ao final de *Santiago*, essa breve sequência se torna significativa por representar visualmente um conceito zen budista que poderia ser compreendido como resignação, recorrentemente atribuído aos personagens de Ozu (CALIL, 2010), do qual o narrador se utiliza para fazer sua última descrição de Santiago como alguém que, cultivando pequenos prazeres, teria suportado a melancolia diante da falta de sentido da vida.

Entre os planos de entrevista com Santiago, o documentário contém algumas cartelas datilografadas com indicações dos temas que seriam abordados no reencontro de Salles com o ex-empregado de sua família, as referências do diretor e ideias supostamente originais, que, no entanto, não teriam funcionado na ilha de edição, segundo o narrador, mas que orientariam de certo modo a percepção narrativa do espectador. Nessas cartelas, o cineasta havia considerado também abordar assuntos caros a Santiago, que ele reuniu sob o neologismo “santiagonismos”, junto a um “dicionário analógico” para classificar palavras recorrentes em seu vocabulário idiossincrático, marcado pela mistura entre os diferentes

idiomas que ele falava, predominantemente espanhol, português, francês e italiano.

Aos oitenta anos, o argentino solitário que não tinha o costume de receber visitas e sofria com o aumento da catarata em seu olho esquerdo, vivia como um colecionista, em companhia de artigos diversos como pinturas, pratos de porcelana e estatuetas. Descrito como constantemente deslocado, Santiago experimentava uma sensação de inadequação ou não pertencimento em relação ao próprio tempo histórico, enquanto nutria uma afinidade com épocas passadas. Extremamente saudosos de um passado histórico aristocrático e dos “anos gloriosos” da família Moreira Salles, o antigo mordomo cultivava um imaginário reativo ao presente, o qual o projetava para tempos idos, em lugares idealizados: em sonho, ele era um aristocrata em plena revolução francesa; ao devanear, se imaginava trabalhando no Palácio Pitti, o grande palácio renascentista de Florença com o qual comparava a casa da Gávea.

O uso dessa metáfora de enobrecimento dos Moreira Salles por Santiago, comparando-os aos Pitti ou aos Médici, estes últimos, compradores do Palácio Pitti, indica uma estratégia de sobrevivência subalterna transformada em tropo. Assim como Plutarco almejava a própria fama com suas biografias de personagens históricos ilustres, Santiago elabora com a comparação grandiloquente de seus empregadores à alta aristocracia italiana uma forma de distinção social. No país em que “trabalhar para pobre é pedir esmola para dois”, como diz um ditado popular, enobrecer a família Salles significa para o mordomo subalterno ascender a uma realidade superior segundo o mito da realização do indivíduo mediante o trabalho assalariado, uma vez que como serviçal ele se destaca, ou se nobilita, servindo à nobreza.

Os escritos de Santiago, dos quais alguns trechos foram lidos e focalizados pela câmera no documentário, reuniam seus “abortos mentais”, como ele denominava seus aforismos, datilografados ao longo de mais de cinquenta anos em sua “velha metralhadora”, sua máquina de escrever *Remington*. Ele mantinha também um arquivo enciclopédico com transcrições de livros de línguas diversas de nomes de aristocratas, datas e acontecimentos históricos relativos às mais diversas dinastias, relatos das vidas dos papas, de estrelas de cinema e de tribos indígenas, permeado por comentários e opiniões pessoais. Esse arquivo, denominado pelo narrador como uma “genealogia da nobreza”, pode ser compreendido como uma genealogia do enobrecimento do próprio Santiago, uma cartografia afetiva do mordomo encoberta pela voz autoral na narração do filme.

Em certo momento do documentário, o narrador diz: “a memória de Santiago e da casa da Gávea é nossa”, referindo-se talvez às lembranças que Salles e seus irmãos alimentam de sua antiga residência e do ex-empregado. Todavia, essa afirmação ambígua sugere também a apropriação saudosas das recordações de Santiago produzidas durante a entrevista, que o diretor conduzia forçando sua memória em busca da reprodução fidedigna das lembranças de sua infância, de momentos em família e da casa da Gávea; demandas que Santiago se esforçava por cumprir, como um ator dedicado, gabando-se de ter uma memória prodigiosa, tal qual Funes, o personagem borgiano.

Ao analisar o formato das entrevistas nas reportagens e nos documentários de Salles,

Lorena Lima observa que a entrevista realizada com Santiago segue a mesma lógica de entrevistas aplicadas em produções anteriores do cineasta. Segundo a autora:

Assim como nos casos dos entrevistados de *China e América*, em 1992, João Salles não estava interessado em ouvir o que Santiago desejava dizer. Ao invés disso, ele queria que o personagem dissesse apenas aquilo que ele queria ouvir. [...] *Todas as respostas de Santiago falam sobre o entrevistador*. Isto é, tudo o que o personagem diz está ligado as lembranças do entrevistador sejam elas as festas da mansão em que morava ou sobre seus pais. Sempre que Santiago tenta falar sobre si, o diretor nega. Santiago diz apenas o que João Salles deseja ouvir e, numa relação autoritária, ele apenas obedece. Em 1992, nos cinco dias em que foi entrevistado, ele foi tratado como um mordomo argentino que tinha uma sensibilidade aguçada, uma memória invejável para um senhor de 80 anos, gosto refinado embora fosse apenas um serviçal (LIMA, 2013, p. 59. Grifo nosso).

É esse personagem idealizado, espécie de “guardião da memória dos notáveis”, que interessava em grande medida ao cineasta quando ele foi de encontro a Santiago para realizar a entrevista. Essa intenção também é destacada na análise de Juliana Silveira, questionando inclusive o argumento de que Salles tinha originalmente um projeto biográfico sobre o personagem:

Nem em 1992, nem em 2007, o mordomo fora o verdadeiro alvo da câmera do diretor. [“]Santiago[”] nunca foi um filme sobre Santiago, e nem poderia ser. João Moreira Salles não procurava uma figura de seu passado, mas uma figura-chave que lhe abrisse os portões para suas lembranças, um norteador (SILVEIRA, 2008).

Em entrevista concedida ao jornal *Folha de São Paulo* por ocasião do lançamento do filme no Brasil, Salles afirma que, segundo suas primeiras intenções para o documentário, “caberia a ele [Santiago] preencher a casa [da Gávea] com as suas histórias e a sua imaginação” (SALLES, 2007a). Como figura ambígua da sociedade brasileira, a partir da qual pode-se identificar as sobreposições dos domínios público e privado e das relações pessoais e profissionais, o empregado doméstico participa da intimidade do lar, sem, no entanto, ser íntimo dos membros da família nem pertencer a ela. Outra declaração do cineasta a respeito de Santiago segue nesse sentido:

É como se um personagem que tivesse visto tudo nos bastidores, no final da peça fosse ao centro do palco e assumisse a narrativa de um ponto de vista contrário. Todos aqueles que ocuparam o centro do palco recuam para trás da cortina e existem apenas na voz de quem agora tem a capacidade de narrar (DIELEKE; NOUZEILLES, 2008, p. 145. Tradução nossa).⁸

⁸ No original: “It is as if a character who has seen it all from backstage, at the end of the play comes to centre stage and takes over the narrative in counterpoint. All of those who had occupied the centre stage recede behind the curtain and they exist only in the voice of he who now has the capacity to narrate” (DIELEKE; NOUZEILLES, 2008, p. 145).

Portanto, o diretor faz de seu personagem um dispositivo de memória de sua subjetividade: Santiago deve rememorar não sua própria vida, mas a vida de outros, dos Moreira Salles. É também nesse sentido que os críticos Inácio Araújo (2007) e Marcelo Coelho (2007) dizem que o diretor utiliza o seu entrevistado como “espelho”. Aliás, como espectadores, não ficamos sabendo sequer como Santiago chegou ao Brasil. Para um filme que se pretendia uma biografia do personagem, segundo o narrador, o enredo elide quase completamente sua história pregressa ao seu trabalho como mordomo para a família do diretor. Na crítica de Daniel Caetano, Santiago chega a ser descrito como o que Alfred Hitchcock denominava *mcguffin*:

uma trama que parece ser central e na verdade serve apenas para entreter enquanto outra trama se constrói – como num filme em que um casal persegue uma maleta para ao fim sabermos que a trama não é sobre a maleta, e sim sobre o casal – e a maleta é então um *mcguffin*. Como Santiago, o mordomo, acaba se tornando um *mcguffin* em *Santiago*, o filme, pois todo o foco em sua figura é armado para que outra história seja contada em segundo plano e, ao final, descobramos que a sua trajetória não era o mais importante. À primeira vista, o que há de mais importante parece ser o mea-culpa a partir das falhas de um material documental (CAETANO, s/d).

Essas críticas propõe uma legibilidade do filme a respeito do papel do personagem de Santiago unicamente como espelhamento, a qual reduz sua complexidade, desconsiderando inclusive sua capacidade de agência na construção de sua autoimagem.⁹ Todavia, enquanto interlocutoras em nossa análise de *Santiago*, elas apontam para elementos decisivos da postura do diretor em relação ao seu personagem. Analisada em retrospectiva pela narração, a direção austera de Salles é questionada, a exemplo da apropriação das suas lembranças, ironizada com a reprodução de uma música de Zbigniew Preisner, presente no sétimo filme da telessérie *O Decálogo* (1989), do cineasta polonês Krzysztof Kieslowsky, o qual corresponde ao sétimo mandamento bíblico, “não roubarás”, ou “não te apropriarás do que é do outro”. Ao produzir uma tensão entre os elementos sonoros e as imagens de arquivo, a montagem manifesta-se como uma operação de legibilidade como diria Didi-Huberman (2018, p. 69), abrindo espaço para novas possibilidades de interpretação das imagens.

Com a exibição de um trecho de *A roda da fortuna* (1953), do cineasta norte-americano Vincente Minnelli, o filme predileto de Santiago, segundo o narrador, o documentário presta uma homenagem póstuma ao seu personagem. Os dois planos selecionados dessa célebre comédia musical protagonizada por Fred Astaire e Cyd Charisse sintetizam o drama do casal Tony Hunter e Gabrielle Gerard, um dançarino de vaudeville e uma bailarina clássica, nos quais a relação entre ambos evolui de um desentendimento inicial para um encontro romântico, coroado com uma dança lenta no Central Park de Nova York, ao anoitecer, ao som de *Dancing in the dark*.

9 Não coube nos limites deste artigo um desenvolvimento adequado do tema, o qual merece uma atenção especial.

Nessa sequência, que contém as únicas imagens coloridas de *Santiago* além do filme caseiro realizado na piscina da casa da Gávea, o narrador comenta uma transformação pessoal do cineasta, “sutil e sem alarde”, tal qual o desenvolvimento da ação dos personagens na cena em questão, justificando sua incorporação ao documentário como algo mais que uma homenagem a Santiago. Segundo o narrador, a citação seria uma metáfora para a tomada de consciência tardia de Salles em relação aos papéis tradicionalmente desempenhados por ele e pelo antigo mordomo na hierarquia social, os quais encontrariam projeção nos personagens do musical.

Assim, *Santiago* mobiliza o que Davis (1977, p. 418) designa como o aspecto redentor da nostalgia, envolvendo-se em sua “aura redentora benigna” [“*redeemingly benign aura*”]. Destaque-se, contudo, que a analogia com o final feliz do filme pode ser válida para o cineasta, o qual pôde rever seu papel na relação com Santiago e realizar uma autocrítica de sua conduta como antigo patrão e documentarista, treze anos depois das gravações, ensaiando uma redenção viabilizada pela montagem final do documentário, momento no qual a conduta do antigo patrão é lembrada por Salles no papel de documentarista. Para Santiago, por sua vez, que morreu apenas alguns anos após o reencontro com Salles para a realização da entrevista, pode-se considerar que sua relação com ele tenha sido sempre marcada por uma tensão relativa à diferença de classe, a qual dificilmente teria deixado espaço para a leveza da harmonia experimentada pelos personagens do filme.

Bordas, restos e tempos mortos

Em uma arguta análise de *Santiago* inspirada na metodologia fenomenológica, Fernão Pessoa Ramos (2012) identifica no documentário uma contraposição de duas modalidades de encenação, enquanto formas privilegiadas da estilística narrativa documentária. De acordo com Ramos, a cada modalidade de encenação corresponde um tipo de *mise-en-scène*, compreendida como “o modo pelo qual a encenação é disposta na tomada, levando-se em conta os diversos aspectos que compõem a cena e sua futura disposição narrativa (em planos)” (RAMOS, 2012, p. 17). O autor divide os modos de encenação em “encenação-construída”, na qual a ação é preparada anteriormente, e “encenação direta”, na qual a ação se abre à indeterminação. Segundo Ramos,

No intervalo entre o primeiro e o segundo *Santiago*, Salles compõe o retrato do artista quando jovem, em busca de um estilo. Nas tomadas do primeiro *Santiago*, encontramos uma imagem ainda em sintonia com a encenação clássica. [...] No segundo *Santiago*, já convicto da ética do cinema direto, Salles centra a voz over na crítica da encenação-construída e da fotografia estilizada. A versão de 2005 é a tentativa de dar novas cores a um depoimento e um filme que foram construídos com outros parâmetros (RAMOS, 2012, p. 41).

Assim, na edição final do documentário, Ramos identifica um deslocamento em relação ao personagem documentado que se dá por meio do recuo do diretor, abrindo espaço para uma maior expressão de Santiago, tendo em vista os limites do modo de encenação inicialmente proposto. A problematização dos aspectos críticos da direção do material de arquivo encontra uma saída ética, estética e política na exposição da relação fraturada entre o documentarista e o sujeito filmado, conduzida pela locução da voz over em primeira pessoa.

A dimensão ética do trabalho dialético da montagem, ao atribuir conhecimento a imagens, é destacada por Didi-Huberman (2018, p. 55). Esse aspecto é visível em *Santiago* por meio do dispositivo criado para apresentar o sujeito filmado de maneira mais livre, na edição final, restituindo-lhe um espaço negado na tomada das imagens, quando a equipe de produção do documentário optou por subverter a lógica de seu projeto expondo os meandros da construção do personagem pela direção, por meio da exposição dos bastidores das gravações da entrevista, dos breves momentos que antecedem e sucedem os planos conforme foram editados inicialmente. Na narração, Salles reivindica a lição do cineasta alemão Werner Herzog segundo a qual “muitas das vezes a beleza de um plano está naquilo que é resto, no que acontece fortuitamente antes ou depois da ação”, como inspiração para essa escolha.

A referência é feita a uma citação do documentário *O homem urso* (2005) em relação à valorização dos chamados “tempos mortos”, “os momentos em que quase nada acontece”, mas que poderiam constituir “o segredo do filme”. No documentário de Salles, essa atenção durante a edição final aos momentos prévios e posteriores às cenas de entrevista gravadas com Santiago, “restos” aparentemente sem importância, nos possibilita identificar as interferências do diretor nos depoimentos gravados pela presença ativa de sua voz off, criando oportunidades de “construir a legibilidade das imagens, seu valor de anamnese e de conhecimento”, nos termos de Didi-Huberman (2018, p. 66). Vale lembrar que uma estratégia semelhante foi empregada em *Cabra Marcado Para Morrer* (1984), de Eduardo Coutinho, no qual Eduardo Escorel também trabalhou como montador.

Em planos isolados pela montagem alternada entre as cenas de entrevista, as tomadas da casa da Gávea e as demais imagens de arquivo, a câmera acompanha a descida do elevador após a primeira sequência do documentário, para então subir mais uma vez até o andar do apartamento de Santiago e esperar pela abertura da porta, repetindo o movimento inicial de ir de encontro ao entrevistado. Sentado em sua sala de estar, ele é quase totalmente coberto pelo diretor que se coloca diante da câmera, de costas, à sua frente. Essa imagem, uma das duas únicas de todo o material produzido no qual aparecem juntos, permanece congelada ao longo do plano. Ao invés de dividirem o quadro, o cineasta suprimiu quase completamente seu entrevistado no espaço da cena.

Nesse plano, a equipe de montagem decidiu pela estratégia de explicitar os bastidores das gravações da entrevista, ao expor o diretor em frente ao entrevistado, em uma mesma *mise-en-scène*, como em outros planos, ao mostrar a batida de uma claquete a qual identificava o filme que estava sendo rodado e ao exhibir os movimentos de câmera que acompanharam a mudança de locação das filmagens da casa da Gávea para o apartamento de

Santiago no Leblon. Em *Santiago* também foi mostrado o fotógrafo segurando um fotômetro em um breve plano da entrada da casa, foram reproduzidas a voz *off* de Márcia Ramalho orientando o personagem na primeira cena de entrevista, bem como as interrupções do diretor nos depoimentos do entrevistado, tanto durante a gravação de imagens, como utilizando apenas a reprodução dos áudios com a tela preta, quando a câmera estava desligada.

Enquanto nas gravações da entrevista, de acordo com a proposta do primeiro roteiro do filme, o diretor pedia a Santiago que não olhasse diretamente para a câmera para não expor os bastidores da produção, observamos que a sua exposição se tornou justamente a estratégia narrativa mobilizada para a edição final do documentário, que trata também do filme que não se realizou anteriormente. Assim, a montagem de *Santiago* explora diferentes elementos da “geografia interna” [“*inner geography*”] (CONLEY, 2007, p. 19. Tradução nossa) do filme para a sua construção espacial. Transpondo os limites do campo, a porção do espaço enquadrada pela câmera, e do fora de campo, a dimensão espacial invisível no quadro, mas a qual ele supõe, o documentário incorporou como elemento fundamental para sua narrativa o chamado antecampo.

Ética, estética e política do antecampo

Segundo a definição do espaço fílmico sugerida por Jacques Aumont, a dimensão do antecampo constitui “esse outro fora-de-campo mais radical”, o espaço “onde está o câmera e que nem sempre pertence ao mesmo espaço ficcional que o campo” (AUMONT, 2004, p. 41). O recurso à exposição do antecampo é descrito por André Brasil como um relevante traço formal da performatividade das imagens no domínio do documentário. Segundo o autor,

Quando aqueles que habitam o antecampo (o diretor, a equipe de filmagem) adentram a cena, o efeito é duplo: de um lado, estes sujeitos – antes, fora de campo – ficcionalizam-se um pouco, compõem, de um modo ou de outro (mas de dentro), a *representação*. Por outro lado, a *representação* é fendida, passa a abrigar, processualmente, uma relação de mútua implicação e alteração entre quem filma e quem é filmado, entre mundo vivido (extradiagético) e mundo fílmico (diegético). (BRASIL, 2013a, p. 579. Grifo do autor).

Na medida em que na exposição do antecampo os processos de construção da imagem cinematográfica são explicitados de forma crítica, essa estratégia caracteriza-se também como um procedimento político, visto ser anti-ilusionista ao expor o caráter artificial do documentário, a perspectiva da direção e da montagem, bem como os seus limites. Segundo a descrição de Brasil do antecampo, “trata-se de um espaço ético sem deixar de ser recurso estilístico e recurso estilístico que não deixa de ser um espaço ético” (BRASIL, 2013a, p. 600).

Ao adotar esse procedimento em *Santiago*, a equipe de produção torna o antecampo espaço constituinte da diegese do documentário. Todavia, convém ressaltar que a exposição

do antecampo, um espaço que supostamente deveria ser mantido fora da cena, constitui uma contradição em termos, como chama a atenção Brasil, tendo em vista que ao se expor o antecampo em cena, outro antecampo é criado, ou seja, “há sempre outra câmera a filmar aquela que se mostra, há sempre um olhar que se oculta por trás do olhar” (BRASIL, 2013b, p. 251). No limite, o uso desse procedimento tem como resultado a chamada *mise-en-abyme*, a *mise-en-scène* construída “em abismo”, o que remete à sensação de vertigem produzida pela replicação de uma narrativa dentro de outra, ou seja, uma situação sem solução na qual a exibição do antecampo fatalmente cria outro antecampo que permanece oculto.

De todo modo, considerando que o projeto de Salles para o documentário não havia sido finalizado supostamente por uma insatisfação do cineasta com o resultado das gravações da entrevista com Santiago, relacionada à tensão originada da diferença de classes entre o documentarista e o personagem documentado, o meio encontrado pela equipe de produção do filme para lidar com essa questão foi precisamente a exposição do antecampo, o espaço no qual essa tensão emerge. Desse modo, podemos dizer que o documentarista encontra uma solução estética, ética e política na montagem com as imagens de arquivo do projeto de Santiago para subverter a fórmula tradicional do documentário de “falar do outro”, para “falar do encontro com o outro” (SALLES, 2005, p. 70).

A reconstrução da visibilidade do antecampo na montagem possibilita que as demais imagens do projeto fílmico sejam temporalizadas, e sua legibilidade, enfim, produzida. Esse recurso, somado a uma narração *over* crítica das imagens de arquivo do projeto escrita para o documentário, possibilitou que o documentarista realizasse então o filme e também uma nova performance de si mesmo.

Entre as distintas sequências de imagens exibidas no documentário, além das entrevistas e das tomadas realizadas na casa da Gávea, o filme contém cenas gravadas posteriormente em estúdio que serviriam para ilustrar as histórias contadas por Santiago, *inserts* extradiegéticos em montagem alternada, um recurso estético típico do documentário tradicional, inseridos pontualmente para fugir da “monotonia” de seus monólogos e fabulações, como diz Salles. Essa estratégia foi utilizada, por exemplo, com a reprodução da ópera *O barbeiro de Sevilha*, do compositor italiano Gioachino Rossini, cantada por Lily Pons, interrompendo um relato que já se estendia por alguns minutos, quando Santiago mencionou ter conhecido a cantora no Teatro Cólón, em Buenos Aires.

Essas cenas gravadas em estúdio, também em preto e branco e com fotografia estilizada, apresentam planos de um trem elétrico em movimento saindo de um rolo de fumaça (exibido quando Santiago menciona a linha férrea que passava perto da casa de campo onde havia morado), de um vaso de flor (em alusão aos arranjos florais que ele fazia com frequência para adornar a casa da Gávea), de dois sacos plásticos voando ao vento (em referência à trágica história de amor de Francesca da Rimini e Paolo Malatesta), e de um boxeador batendo em um saco de pancadas (intercalado às declarações de sua paixão pelo boxe). Segundo o narrador, tais planos constituiriam a única sequência que teria sobrevivido

da montagem preliminar realizada em 1992, exibida ainda com o *time-code* no canto da tela, indicando o trabalho não finalizado. Todavia, na faixa comentada do DVD do filme, gravada em 2008, o cineasta afirma que tais cenas foram filmadas anos depois, em 1998, com exceção da cena dos sacos plásticos, além de alguns planos com os escritos de Santiago, realizados em 2005, presentes apenas na edição final do documentário.

Essa tensão entre a narração de *Santiago*, escrita em 2005, e a declaração de Salles, realizada em 2008, devem ser consideradas como parte do trabalho de rememoração do diretor sobre o processo de produção do filme. A faixa comentada consiste em mais uma camada de sentido acrescentada ao documentário, em cuja elaboração o sujeito expõe a fragilidade de sua memória. Não podendo verificar qual é a informação correta sobre as filmagens, ressaltamos a contradição entre as afirmações destacadas, de modo a realçar o caráter memorial e monumental em processo durante e após a produção do filme, o qual se torna, assim, parte de um processo rememorativo mais amplo do cineasta de inscrição na historicidade e de acerto de contas com sua posição social.

Na narração de *Santiago*, a reflexão em voz alta sobre o caráter explicitamente artificial dessas imagens e das relações inicialmente propostas entre elas e as demais sequências propõe questionamentos sobre o uso de cenas ilustrativas na montagem documental como técnica obsoleta. O narrador também interpela o espectador a respeito do alcance da intervenção do diretor nas cenas documentais, no sentido tradicional da palavra, pretensamente verossímeis e objetivas, analisando criticamente o “efeito de real” retórico das imagens documentais. Quando ele afirma não se lembrar do que teria sido filmado “ao natural” e do que poderia ter sido “montado”, decorridos treze anos desde sua produção até a retomada dessas imagens de arquivo, o narrador põe em ação uma “função de fabulação” do cinema, como diria Deleuze (2009, p. 179-188) referindo-se ao modo de narrativa que subverte a distinção entre ficção e realidade, explorando as “potências do falso” do documentário, ou seja, permitindo-se fabular sem, necessariamente, definir-se como fictício.

O documentário se aproxima, então, da forma cinematográfica do ensaio fílmico, definido de modo geral por Didi-Huberman, a partir da análise das produções de cineastas como Jean-Luc Godard, Chris Marker e, especialmente, Harun Farocki, como “um trabalho de leitura, um desenvolvimento da *legibilidade das coisas*” (DIDI-HUBERMAN, 2018, p. 109. Grifo do autor). Quando o narrador sugere o estranhamento com as imagens de arquivo, levantando dúvidas sobre a veracidade do que é apresentado ao espectador e relativizando suas características supostamente espontâneas, questiona-se a memória do próprio diretor acerca da lembrança de tais imagens e desnuda-se os artifícios cinematográficos em ação na sua produção, de modo que o filme aciona mais um dispositivo anti-ilusionista e autor-reflexivo.

Esse procedimento de explicitar a presença do sujeito na produção cinematográfica, indicando a marca da tangibilidade do gesto que produz as próprias imagens, nos conduz à interrogação: como a autoria emerge nas imagens fílmicas de *Santiago*? Podemos identificar as inscrições de autoria no documentário na narração em primeira pessoa, com a voz do

irmão do diretor, mostrando a antiga casa de sua família, filmada por Salles, na escolha das imagens de seu arquivo familiar e também do arquivo fílmico inconcluso, decompondo a si mesmo como autor de antes (o documentário incluso do patrão autoritário com o mordomo) e o agora (o sujeito que se envergonha de seu autoritarismo com o mordomo que ele mumificou como tal). Tudo isso demonstra uma autoria no sentido modernista do termo, pós-romântico, do filme como inscrição do sujeito-diretor e exposição de sua visão de mundo e de cinema. Salles se propõe no filme como um autor moderno (ou modernista, ou seja, aquele que desconfia de si) com um estilo de desconstrução. Em *Santiago*, a presença do autor, ausente do campo da imagem na maioria das sequências, é revelada principalmente por meio desse gesto de jogar com as regras do dispositivo cinematográfico.

Adotando essa estratégia, o documentário propõe uma interessante problematização das relações entre os tradicionais gêneros da ficção e do documentário, mostrando que há entre ambos os domínios um espaço híbrido, de interpenetrações e deslizamentos, mas não fronteiras imóveis. Desse modo, *Santiago* envereda pela metalinguagem do cinema documentário e realiza a proposta apresentada em seu subtítulo, “reflexão sobre o material bruto”, desconstruindo a própria ideia de que haveria um arquivo fílmico documental imaculado anterior aos processos de montagem e edição, ao descortinar a ação concomitante do olhar do realizador na produção do documentário e, notadamente, de seu personagem.

A ética do documentário e o tecido cinéfilo do filme

A maneira de tratar seus personagens é discutida por Salles em um texto publicado em 2004 como o primeiro grande problema que todo documentarista encontra na profissão, um problema de natureza ética:

O peso da ética se avalia antes de tudo pelo fato tão simples quanto evidente de que pessoas filmadas para um documentário continuarão a viver sua vida depois que o filme ficar pronto – e ninguém deveria se dar ao luxo de esquecer isso (SALLES, 2004, p. 7).

O segundo, de natureza epistemológica, seria referente à apresentação do tema ao espectador, considerando o documentário como uma “representação do mundo”, a qual deve justificar seus fundamentos. Assim, o diretor expressava uma preocupação com o compromisso ético do documentário tanto em relação ao seu personagem quanto ao espectador.

Voltando a refletir sobre a relação entre o documentarista e o sujeito documentado em outra publicação, Salles reelaboraada essa problemática como a principal “dificuldade” do documentário:

O filme é uma redução da complexidade, uma diminuição da experiência, [...] é, no mínimo, a construção de uma outra experiência. Nela, a pessoa, cada vez mais distante, cede lugar a algo próximo, o personagem. [...] O drama – que só nós conhecemos – é que a pessoa filmada só terá os poucos momentos em que a câmera estiver ligada para dizer quem é. Ela não sabe disso. [...] O paradoxo é este: potencialmente, os personagens são muitos, mas a pessoa filmada é uma só. Aqui – precisamente aqui – reside para mim a verdadeira questão do documentário. Sua natureza não é estética, nem epistemológica. É ética (SALLES, 2005, p. 67-68).

Desse modo, para o diretor, a responsabilidade ética do documentarista em relação ao seu personagem se imporia durante todo o longo processo que se dá entre a filmagem e a ilha de edição, no qual a pessoa filmada sofre sucessivas metamorfoses até ser transformada em personagem de filme (Ibid., p. 70). Em um texto posterior, Salles (2007b) desdobra essa reflexão, traduzindo-a também como uma questão de responsabilidade quanto à proteção do que estaria sob o cuidado do documentarista: a fragilidade das histórias pessoais confiadas a ele, frágeis na medida em que são singulares. No enfrentamento dessa problemática, a obra de Coutinho figurava como seu maior exemplo.

Ismail Xavier problematiza a questão sobre a ética do documentário com imagens de arquivo tendo em vista a ética do trabalho com documentos, mas ressalta a especificidade de uma ética própria do campo do cinema documental. Nesse sentido, o autor afirma: “Entre preservar um documento e fazer um filme que é montagem de documentos há uma distância enorme e as pessoas costumam transplantar a ética do documento para a ética do documentário, que não é a mesma coisa” (XAVIER, 2006, p. 38). Além do debate sobre a dimensão ética ter dominado o campo da produção documental nas últimas décadas, como podemos ver nas três diferentes publicações de Salles, escritas durante a finalização de *Santiago*, o filme chama a atenção para a figura de seu autor ao colocar em questão a postura ética da direção. Todavia as críticas ao documentário muitas vezes recaem sobre a sua ética como um juízo moral, ao assumirem a perspectiva da crítica ao “lugar social” do cineasta para a análise fílmica, dispositivo conceitual tradicional na história do cinema brasileiro, o qual associa o ponto de vista da produção à origem social do realizador, aprisionando-o por meio de um determinismo social.

Santiago está entre as poucas produções documentais de longa-metragem que ultrapassaram a faixa de 20 mil espectadores no Brasil, tendo alcançado, no ano de sua estreia nacional, a cifra de 50 mil, afirmam Luiz Magalhães e Suellen Silva (2015). Em um levantamento da crítica cinematográfica do filme realizado pelos autores, a amostra analisada indicou o predomínio de uma abordagem do documentário como relato e de uma análise voltada para a identificação temática. Para ambos, a circulação de textos de crítica cinematográfica possibilita uma ampliação da compreensão dos filmes, sobretudo no espectador comum, configurando uma espécie de “espaço de formação”, no qual a experiência espectral é intensificada, de modo a estimular uma postura reflexiva nos espectadores e retroalimentar o próprio debate crítico (MAGALHÃES; SILVA, 2015, p. 28).

Tendo em vista os “índices de recepção concreta” apresentados pela crítica, Magalhães

e Silva (2015, p. 7) identificaram um julgamento predominantemente positivo a respeito de *Santiago* em reconhecimento aos seus méritos em relação à qualidade técnica e à sofisticação narrativa, e um interesse voltado para a função do personagem documentado, abordando os recursos cinematográficos mobilizados para a sua caracterização. As motivações do diretor para a realização do filme e, sobretudo, para a retomada de seu projeto são alvo de julgamento em diversas críticas, nas quais o tema central não é *Santiago*, mas Salles, discutindo-se no máximo a relação entre ambos, a tensão de classe presente no documentário e a autocrítica realizada pelo diretor. Nesse sentido, os autores ressaltam a distinção entre os personagens e as instâncias narrativas relativas a Salles presentes no documentário, que costuma passar despercebida pela crítica:

o diretor de 1992, que aparece apenas uma vez em cena, mas do qual ouvimos a voz extracampo em diversas oportunidades, conduzindo a entrevista com *Santiago*, o narrador-personagem, identificado na diegese como o documentarista já em um tempo diverso, após a retomada do projeto em 2005, e o Salles menino, da história de infância. Nenhuma dessas faces de Salles é o indivíduo João Moreira Salles do universo extrafílmico, e, sim, a representação de fragmentos de si, selecionados e trabalhados para atender a um fim e causar no espectador determinada impressão (MAGALHÃES; SILVA, 2015, p. 25-26).

Acreditamos que esse modo de figuração de Salles em *Santiago*, ainda que fragmentário, converge para a sua autocrítica em relação ao seu projeto fílmico, uma análise autobiográfica e profissional fundamental para a elaboração de sua *persona* como documentarista, como vimos. Esse empreendimento do diretor, que pode ser considerado como uma jornada de transformação redentora, como sugerido por Ilana Feldman (2012, p. 8), a partir do qual a autora caracteriza *Santiago* como um filme “profundamente cristão”, aspecto ressaltado também na crítica de Daniel Caetano (s/d.) como “um tom próximo do religioso”, pode ser melhor compreendido considerando-se sua ambiguidade entre a expiação pública e a vaidade:

[...] equivoca-se quem reduz a mediação proposta pelo filme a uma tensão de classe, que se daria entre o controle e a dominação de Salles (diretor e patrão) e o servilismo de *Santiago* (personagem e empregado). Essa é uma autocrítica assumida pelo próprio Salles, por meio de sua narração, em um gesto de inegável franqueza, por um lado, mas também de habilidosa estratégia. Afinal, toda impiedosa autocrítica é uma forma de blindagem contra a própria crítica alheia. E toda impiedosa autocrítica acaba por revelar-se como um atestado de extraordinária inteligência, profunda honestidade e, não há jeito, extrema vaidade (FELDMAN, 2007, p. 2).

Quando *Santiago* estava em cartaz na sede carioca do Instituto Moreira Salles, seu diretor participou de uma conversa informal com os montadores do filme, Eduardo Scorel e Lívia Serpa, mediada pelo crítico de cinema Carlos Alberto Mattos, após uma sessão realizada em 12 de março de 2008. Entre os relatos descontraídos sobre as gravações, as escolhas de montagem para o documentário e esclarecimentos sobre as motivações pessoais

para retomar um projeto inacabado, Salles recusava qualquer associação a uma tradição cinéfila, identificada por ele com um legado técnico e teórico sobre cinema, afirmando não fazer parte deste “clube”.

Durante a conversa, a qual está presente na faixa comentada da edição do documentário em DVD, Salles nega a influência direta de Yazujiro Ozu nos enquadramentos de *Santiago*, afirmada pelo narrador ao final do filme, recusa a ideia sugerida pelo crítico de que os célebres *travellings* do diretor francês Alain Resnais em *O ano passado em Marienbad* (1961) teriam servido de modelo aos movimentos de câmera realizados em suas tomadas da casa da Gávea, e diz ignorar as semelhanças entre sua perspectiva de montagem e a de Eisenstein, apontadas por Escorel. Com essa postura, percebe-se que o documentarista desejava evitar interpretações de seu filme pelo viés da cinefilia, que o explicassem por meio de suas citações e referências a outros filmes e diretores aclamados, desviando o foco de seus temas principais para questões externas ao próprio documentário. Salles buscava justificar sua produção como um filme motivado por sua história pessoal e familiar e voltado para si mesmo, para uma reflexão sobre a linguagem e a prática documental a partir do processo de sua própria feitura.

Apesar do esforço retórico do diretor para orientar a leitura do filme unicamente nesse sentido, suas imagens apresentam um contradiscurso que revela sua cinefilia inconfessa. De modo abrangente, a cinefilia pode ser compreendida como a “vida que organizamos em torno dos filmes”, como propôs Antoine de Baecque (2010, p. 31), ou seja, refere-se às práticas culturais e sociais que prolongam a experiência de ir ao cinema ou de assistir aos filmes, de forma pública ou privada, por meio da fala, da conversa ou da escrita, em discussões, publicações e polêmicas que constituam oportunidades de rememoração da experiência cinematográfica, conferindo-lhe valor. Nessa acepção ampla, a cinefilia diz respeito à construção de um olhar sobre o cinema, às reapropriações de suas imagens pelos espectadores, à constituição de seu público, à formação de uma tradição crítica, bem como de redes de cineclubes, de revistas, de associações e de encontros nos quais, ao pôr o cinema em questão, se modela sua existência real (BAECQUE, 2010, p. 31-33).

Assim, buscando nos acercar da cinefilia como de um espaço gravitacional formado historicamente em torno do cinema, observamos que o conhecimento cinematográfico de Salles e o seu olhar interpretativo em direção aos filmes se manifestam em *Santiago* por meio dos procedimentos técnicos e estéticos adotados pelo documentarista para fazer referência a filmes emblemáticos e a diretores consagrados de diferentes cinematografias, além de remeter à sua própria filmografia. Esses recursos são mobilizados na alusão a Kieslowski com uma música do filme *Decálogo VII* (1989), na referência a *O homem urso* (2005), de Herzog, na citação de *Santiago* atribuída a Bergman, e na incorporação de trechos dos filmes de Minelli e Ozu. Ainda podemos identificar no documentário autocitações por meio de referências à sua produção anterior, *Nelson Freire*, com a reprodução da ópera de Gluck e a presença de imagens do ator Fred Astaire em ambos os filmes. Além disso, a adoção do filtro preto e branco também pode ser considerada uma escolha cinéfila: “a ação em preto

e branco há muito tempo é a *pièce de résistance* do cinéfilo”, afirma Lúcia Nagib (2020, p. 111. Tradução nossa).¹⁰

Tais elementos compõem o que a autora denomina “tecido cinéfilo do filme” [“*film’s cinephilic fabric*”] (NAGIB, 2020, p. 110. Tradução nossa). Para a sua urdidura, tornam-se significativas também as escolhas de Salles para integrar a equipe de produção de *Santiago*. A presença de nomes de peso do cinema brasileiro na sua ficha técnica confere especial destaque para o filme de Salles na cinematografia nacional, tendo sido eleito pela Associação Brasileira de Críticos de Cinema (Abraccine), em 2015, como um dos 100 melhores filmes brasileiros de todos os tempos.¹¹ Esse dado aponta para a sua incorporação a uma cultura cinéfila, a qual opera como instância de legitimação cultural do cinema como arte e dos seus realizadores como artistas (BAECQUE, 2010).

Ademais, *Santiago* dialoga com uma ampla e diversificada produção cinematográfica nacional e internacional. Por um lado, além de suas referências a filmes e diretores marcantes na história do cinema, o método documental colocado em prática por Salles neste filme, ao expor a origem do seu material de arquivo e problematizar o caráter de manipulação de suas imagens, explorando suas opções de montagem com o uso de uma voz over em primeira pessoa, o aproxima de cineastas como Marker e Farocki, expoentes de uma vertente ensaística do cinema documental europeu.

No cenário da produção documental nacional, por outro lado, o extenso período de tempo decorrido desde o início do projeto de *Santiago* até sua edição final, um total de treze anos, o aproxima de *Cabra marcado para morrer* (1984), de Eduardo Coutinho, finalizado dezessete anos após suas primeiras filmagens, interrompidas pela ação repressora da ditadura militar. Embora *Santiago* esteja focado na abordagem da história pessoal do cineasta e de suas lembranças em família, pertencente à elite econômica do país, e o filme de Coutinho tenha se voltado para a trajetória de militantes das ligas camponesas do nordeste brasileiro, em ambos, o longo interstício entre a produção das primeiras imagens e sua retomada possibilitou reflexões oportunas sobre o amadurecimento profissional e pessoal de seus diretores, as quais foram incorporadas ao próprio roteiro dos filmes, nos quais são sobrepostas as dimensões temporais do passado e do presente (LOURENÇO, 2016, p. 192).

A partir do desnudamento do dispositivo cinematográfico em ação na produção das imagens de *Santiago*, mostrando o trabalho de sua equipe de filmagem, Salles rompe com o tradicional princípio de transparência da linguagem do cinema, aproximando-se ainda do trabalho do cineasta ítalo-brasileiro Andrea Tonnacci em *Serras da desordem* (2006), no qual a exposição do set de filmagem em seus minutos finais revela a encenação dos atores e a reconstrução artificial da saga do protagonista Carapiru. Assim como *Santiago*, o personagem de Tonnacci e os demais atores de seu filme representavam a si mesmos, encenando situações vividas anteriormente, atravessando as velhas fronteiras entre ficção e documentário (LÍSIAS, 2018).

10 No original: “Black and white stock has long been a cinephile’s *pièce de résistance*, particularly prominent during the 1980s postmodern nostalgia for Hollywood film noir” (NAGIB, 2020, p. 111).

11 *Santiago* ocupa a 33ª posição no ranking da Abraccine. Cf. DIB, 2015.

Tendo em vista esses aspectos, o crítico Carlos Alberto Mattos situa *Santiago*, juntamente com *Jogo de Cena* (2007), de Eduardo Coutinho, e *Serras da Desordem*, como as produções que mais abalaram o cenário do documentarismo brasileiro na primeira década do século XXI. Para o autor, “com eles, encerrava-se, entre nós, uma era de relativa inocência quanto à captação da realidade, à construção da verdade através do filme documental e à separação entre documentário e ficção” (MATTOS, 2018, p. 497).

No esforço de reconstruir o complexo “tecido interpretativo” de *Santiago* em nossa análise fílmica, como preconiza Baecque (2010, p. 38), cruzamos fontes tão numerosas quanto diversas, as quais adquirem valor em diálogo com o documentário, como os filmes, textos e gestos que buscam orientar sua interpretação, assim como de acontecimentos que dirigem sua compreensão e transformam sua significação. Desse modo, observamos o universo do filme se expandir para além dos limites da casa da Gávea, do apartamento de Santiago e do antecampo de suas tomadas, mostrando que a cartografia que pretendemos desenhar a partir de sua produção não é estanque, resumindo-se aos espaços principais de sua encenação, mas plástica.

Referências

ARAÚJO, Inácio. Salles usa mordomo como espelho e faz um ótimo filme sobre si mesmo. Folha de São Paulo Ilustrada. São Paulo, 24 de agosto de 2007. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2408200709.htm>. Último acesso em 13 out. 2021.

AUMONT, Jacques. **O olho interminável**: cinema e pintura. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

BAECQUE, Antoine de. **Cinefilia**: invenção de um olhar, história de uma cultura, 1944- 1968. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

BRASIL, André. Formas do antecampo: performatividade no documentário brasileiro contemporâneo. **Famecos**, Porto Alegre, v. 20, n. 3, pp. 578-602, set/dez. 2013a.

_____. *Mise-en-abyme da cultura: a exposição do “antecampo” em Piõnhitsi e Mokoi Tekoá Petei Jeguatá*. **Significação**, v. 40, nº 40, 2013b, p. 245-267.

CAETANO, Daniel. [Sem título]. **Revista Contracampo**. s/d. Disponível em: <http://www.contracampo.com.br/88/critsantiago.htm>. Último acesso em 16 dez. 2021.

CALIL, Carlos Augusto. O tofu de Ozu. Cinema, Ilustríssima, **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 1 ago. 2010. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrissima/il0108201006.htm>. Último acesso em 27 mar. 2020.

COELHO, Marcelo. Eles não usavam Rolex. **Folha de São Paulo**, 17 out. 2007. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1710200725.htm>. Último acesso 17 dez. 2021.

CONLEY, Tom. **Cartographic cinema**. University Of Minnesota Press: Minnesota, 2007. Disponível em: ebookcentral.proquest.com. Último acesso em 14 jan. 2021.

DAMATTA, Roberto. **A casa & a rua: espaço, cidadania, mulher e morte no Brasil**. 5ª ed. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan, 1997.

DAVIS, Fred. Nostalgia, Identity and the Current Nostalgia Wave, **Journal of Popular Culture**, 11:2 (1997: Fall).

DELEUZE, Gilles. **Cinema II: A imagem-tempo**. São Paulo, SP: Brasiliense, 2009.

DIB, André. Abraccine organiza ranking dos 100 melhores filmes brasileiros. **Abraccine**, 27 nov. 2015. Disponível em: <https://abraccine.org/2015/11/27/abraccine-organiza-ranking-dos-100-melhores-filmes-brasileiros/>. Último acesso em 14 dez. 2021.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Remontagens do tempo sofrido**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018.

DIELEKE, Edgardo; NOUZEILLES, Gabriel A. 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.

DOANE, Mary Ann. A voz no cinema: a articulação de corpo e espaço. In: XAVIER, Ismail (Org.). **A experiência do cinema**: antologia. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrafilme, 1983. p. 456-475.

FELDMAN, Ilana. "O êxito do fracasso: notas sobre o documentário brasileiro contemporâneo / The Success of Failure: notes on contemporary Brazilian cinema". In: BRASIL, André (Org.) **Teia 2002 – 2012**. Belo Horizonte: Teia, 2012 (edição bilíngue português-inglês), p.289-305.

_____. "Santiago" sob suspeita. **Trópico**, 29, 2007. Disponível em: https://www.academia.edu/30938255/Santiago_sob_suspeita_Tr%C3%B3pico_2007. Último acesso em 21 mar. 2022.

FINCO, Henrique. **Imagem tensa e performance como testemunho em filmes documentários no Brasil**. Tese (Doutorado) – Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Comunicação e Expressão. Programa de Pós-Graduação em Literatura. Florianópolis, SC, 2012.

FREUD, Sigmund. **A Interpretação dos Sonhos (1900)**. Obras Completas. Vol. 4. Trad. Paulo César de Souza. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

_____. "O inconsciente (1915)". In: **Introdução ao narcisismo, ensaios de metapsicologia e outros textos (1914-1916)**. Obras Completas. Vol. 12. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

LIMA, Lorena F. **As entrevistas nas reportagens e nos documentários de João Moreira Salles**. Monografia (Graduação em Comunicação Social/Jornalismo). Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2013.

LÍSIAS, Ricardo. A poética da pedrada. **Revista Continente**, ed. 207, mar. 2018. Disponível em: <https://www.revistacontinente.com.br/edicoes/207/a-poetica-da-pedrada>. Último acesso em 9 mar. 2020.

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.

MAGALHÃES, Luiz Antonio Mousinho; SILVA, Suéllen Rodrigues Ramos da. Leituras de Santiago a partir da crítica cinematográfica. **Rebeca**, Socine, ano 4, ed. 8, jul-dez, 2015.

MATTOS, Carlos Alberto. Documentário contemporâneo. In: RAMOS, Fernão Pessoa; SCHVARZMAN, Sheila. (Org.). **Nova História do Cinema Brasileiro**. V. 2. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2018. p. 474-513.

NAGIB, Lúcia. **Realist Cinema as World Cinema: Non-cinema, Intermemorial Passages**, Total Cinema. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2020.

PRIOSTE, Marcelo Vieira. De Santiago a Roma: uma mirada patronal no Cinema Latino-Americano. **Anais Digitais Socine**, 2019. Disponível em: https://associado.socine.org.br/anais/2019/18310/marcelo_vieira_prioste/de_santiago_a_roma_uma_mirada_patronal_no_cinema_latino_americano. Último acesso em 27 ago. 2020.

RAMOS, Fernão Pessoa. A mise-en-scène do documentário: Eduardo Coutinho e João Moreira Salles. **Rebeca**, Socine, ano 1, n. 1, 2012, p. 16-53.

RANCIÈRE, Jacques. **Courts voyages au pays du Peuple**. Paris, Seuil, 1990.

_____. **Nas Margens do Político**. Trad. V. Brito e J. P. Cachopo, Lisboa, KKYM, 2014.

SALLES, João Moreira. A dificuldade do documentário. In: **O imaginário e poético nas ciências sociais**. Bauru: EDUSC, 2005, p. 67-70.

_____. Entrevista com João Moreira Salles. [Entrevista concedida a] Silvana Arantes. **Folha de São Paulo**, 13 ago. 2007a. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/brasil/fc1308200714.htm>. Último acesso em 01 fev. 2021.

_____. "O real como metáfora do mundo". [Entrevista cedida a] O POVO. **O Povo**, 22 jan. 2018. Disponível em: <https://www.opovo.com.br/noticias/fortaleza/2018/01/leia-na-integra-a-entrevista-com-o-cineasta-joao-moreira-salles.html>. Último acesso em 30 dez. 2021.

_____. Prefácio. In: DA-RIN, Sílvio. **Espelho Partido: Tradição e Transformação do Documentário**. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2004.

_____. Prefácio. In: LINS, Consuelo. **O documentário de Eduardo Coutinho: televisão, cinema e vídeo**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2007b. p. 7-10.

SILVEIRA, Juliana Panini. Santiago (João Moreira Salles, 2007). **Rua**, 14 ago. 2008. Disponível em: <https://www.rua.ufscar.br/santiago-joao-moreira-salles-2007/>. Último acesso em 17 dez. 2021.

STAM, Robert; SHOHAT, Ella. **Crítica da Imagem Eurocêntrica**. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

XAVIER, Ismail. Entrevista concedida a Eugênio Puppo e Arthur Autran. In: PUPPO, Eugênio (Org.). **Catálogo da mostra A Montagem no Cinema realizada no Centro Cultural Banco do Brasil**, 2006. p. 37-40.



GAL COSTA ACENDE O CREPÚSCULO DO BRASIL: UMA VOZ QUE NÃO SE APAGA NUNCA

GAL COSTA LIGHTS UP THE TWILIGHT OF BRAZIL: A VOICE THAT WILL NEVER BE SILENT

Robson Pereira da Silva¹

 <https://orcid.org/0000-0001-6517-0842>

 <https://doi.org/10.46401/ardh.2022.v14.17700>

Recebido em: 30 de novembro de 2022.

Aprovado em: 09 de dezembro de 2022.

*Pura lâmina polida
Lábio, leite, peito, mãe
Nua ideia
Pavão de plumagem branca
Moça de risada franca
(João Donato / Caetano Veloso)*

*Ah, quisera encontrar, a moça que se foi
De nossa Vera Cruz e o pranto que ficou
Da morte que sonhei, nas coisas de um olhar
(Milton Nascimento / Márcio Borges)*

*Fala por nós a voz do tambor
Voz que trás o meu amor
As cachoeiras
Céu onde está Olorum
Toda a beleza
Agradecer a Oxum
Luz das estrelas
Agradecer a Xangô
O bem da vida
Vem no bater do tambor
(Celso Fonseca e Ronaldo Bastos)*

1 Pós-doutorando pela Universidade Presbiteriana Mackenzie. Bolsista PDJ- CNPq. Doutor em História Social pela Universidade Federal de Uberlândia. Mestre pelo Programa de Pós-graduação em História da Universidade Federal de Goiás (Mestrado). Licenciado em História pela Universidade Federal de Mato Grosso. Membro do Laboratório de Estudos em Diferenças & Linguagens - LEDLin/UFMS e do Núcleo de Estudos em História Social da Arte e da Cultura (NEHAC/UFU). Membro associado da Rede Internacional de Pesquisa em História e Culturas no Mundo Contemporâneo. Tendo experiência na área de História, com ênfase em História Cultural e Ensino de História. Autor do livro *Ney Matogrosso... para além do bustiê: performances da contra violência na obra Bandido* (1976-1977). Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/5608673598392485>. E-mail: robson_madonna@hotmail.com

Alcir Lenharo (1993), historiador dedicado a História da cultura de massa no Brasil, nos aponta que as relações entre as cantoras brasileiras e a sociedade são balizadas por ambientações de época, em termos práticos e imaginativos. O âmago dessas interações é materializado e embalado por canções e momentos que traduzem os desejos, inquietações e inconformismos históricos. Lenharo (1993, pp. 75-76) indica a existência de um momento misterioso em que o artista acontece porque a sociedade desejou que este momento acontecesse, assim, o artista é aquele que é marcado pelos traços eloquentes do coletivo, por uma massa real, numa trama energética de projeção e identificação. Segundo o autor:

O artista popular é o facilitador das manifestações psicológicas do seu público, jamais o criador dos desejos individuais. O artista estimula, alimenta os desejos de seu público, até mesmo materializa parcialmente a realização de suas necessidades psicológicas; mas a recepção da mensagem não é unívoca, nem o vínculo entre ambos é estável e definitivo. Se a empatia não se confirma, o ídolo será destronado para dar vez a nova trama de identificação/projeção. Que precisamos de ídolos, disso não há como escapar da evidência. O artista emerge do lastro sócio-cultural com o qual plasma o seu trabalho e sem o qual não se criam as condições de empatia com seu público provável. É pela voz que o artista se revela-textura, timbre, intensidade. A individualidade da voz, seu poder magnético configuram o perfil do artista-cantor: "Devido ao fato de que o som que emitem produz um efeito sobre eles mesmos, há produção de eletricidade sobre eles. Desse modo eles ficam carregados de magnetismo toda vez que o praticam. Tal é o segredo do magnetismo dos cantores." Tal magnetismo do cantor não assegura, por si só, o fato artístico, estruturado de maneira mais complexa: voz, palavras, sons orquestrais, silêncios, recursos acústicos, climas (de festa, intimidade, cumplicidade, sonho, dor, etc.). O artista sempre precisa estar afinado com a sonoridade de seu tempo, de modo que possa capturar as vagas de desejo social forjadas naquele momento. (LENHARO, 1993, pp. 75-76)

Por sons e silêncios, o artista carrega consigo a proficiência de manejar realidades multiformes, concretizar o abstrato, em manifestações sensíveis, com a capacidade de perspectivar o mundo com uma profundidade complexa. Nestes termos, entre 1964-2022, a cantora Gal Costa irradiou e foi irradiada por essa eletricidade e magnetismo envolto numa trama de identificação/projeção entre obra, artista e público, ou seja, se tornou um fato artístico estruturado da Música Popular Brasileira, de carnavais a recitais, participou dos anseios da história do Brasil contemporâneo, uma transubstanciação e "sensificação" da realidade brasileira.

Na ocasião de seu velório, em novembro de 2022, houveram duas imagens que demonstram a simbiose, a energia e o magnetismo entre artista e público que, algumas vezes, se desvia do crivo da crítica especializada. A primeira delas, trata-se de um fã, um homem negro, vestido com uma blusa com a bandeira nacional, que trazia em suas mãos uma cartolina que, entre declarações afetuosas, dizia que a música *Festa do Interior* (Moares Moreira e Abel Silva), do disco *Fantasia* (1981), era a sua favorita. A segunda é, também, a imagem de um homem negro que permaneceu o tempo todo, enquanto esteve no velório, com o LP do álbum de 1981 em suas mãos.

Figura 1 - Fã de Gal Costa em seu velório. FOTO: Amauri Nehn / Brazil News



Fonte: <https://www.uol.com.br/splash/noticias/2022/11/11/velorio-gal-costa.htm>

Figura 2 - Fã de Gal Costa com a capa do disco "Fantasia", no velório da Cantora. FOTO: AgNews.



FONTE: <https://www.noticiasominuto.com.br/ultima-hora/1964927/corpo-de-gal-costa-e-velado-em-cerimonia-aberta-ao-publico-em-sao-paulo>

Essas duas imagens demonstram o longo pacto entre a cantora e o público na configuração da relevância da canção e música popular brasileira no delineamento da compreensão de um país em suas lutas, glórias, tristezas, desigualdades e festejos; a sua cultura. Essa aliança foi firmada, por exemplo, na época do espetáculo *Fantasia*² que fracassou em sua estreia por problemas técnicos, e dele surgiu o disco homônimo que a consagrou de vez para o grande público, a partir do sucesso radiofônico da música citada no cartaz (Figura 1),

como aponta Marcelo Fróes, no livreto do box Gal Total:

Mas o destino cuidou para reverter a história. Numa das noites seguintes à estreia, um radialista encantou-se pela canção *Festa do Interior*, composição de Moraes Moreiras e Abel Silva, e garantiu que seria um sucesso estrondoso. Nos dias seguintes, Gal e a banda de Lincoln Olivetti trancaram-se no estúdio e gravaram a faixa – que foi imediatamente para o rádio e garantiu não só o sucesso de público no show durante quatro meses, como acelerou o processo para a gravação do LP *Fantasia* – estouro de vendas já ao ser lançado naquele segundo semestre de 81. (FRÓES, 2010, s.n.)

Na ocasião do relançamento de 15 discos da obra de Gal Costa (no formato CD), em 14 de setembro de 2002, no *O Estado de S. Paulo*, o repórter e crítico musical Jotabê Medeiros elencou dentre esse material o que era essencial, escolhendo 12 álbuns a serem destacados da discografia. Na matéria, *Fantasia* foi posto como o menos robusto e original. Essa posição é marcada pelos embates da crítica com a ocupação vitoriosa, em número de vendas, que a artista fez no mercado fonográfico brasileiro da década de 1980. Mas, o que nos interessa aqui é como o álbum foi posto, a partir de setores da crítica, como um marco pejorativo na carreira da cantora. “E tem muita gente que não a aguenta desde *Festa do Interior* (Moares Moreira e Abel Silva, de 1981), diz que ali começou a decadência. É compreensível. Mesmo assim, a cantora é uma das melhores de toda a história da MPB” (MEDEIROS, 2002, p. d7). As imagens de despedida desmentem este quantitativo impreciso “de muita gente” não a aguenta mais desde 1981, a irradiação é maior que a impressão. Ademais, a decadência não se confirmou. A cantora morreu com a manutenção de seu público e sem desconsiderar a renovação dele, sobretudo, trazendo para si uma parcela considerável da juventude que passou a revisitá-la. A artista morreu com datas marcadas de shows em festivais, como o Primavera Sound. *Festa do interior* esteve no setlist do seu penúltimo espetáculo: *A pele do futuro* (2019).

O pacto pelo festejo, de uma *Festa de Interior*, se estendeu pelo tempo, e se renovará a cada Festa de São João. Mais do que nunca é preciso festejar e cantar o que é nosso. A alegria, o impulso elétrico, também pertencem a Gal Costa e ao seu público, que reafirmam o compromisso estético de manter a capacidade crescente de entender o país pela luz dos refletores. A alegria como forma, uma aposta que não se corrompe, no país da corrupção historicamente persistente. Pena ter de lembrar disso no momento de um luto coletivo, de uma morte inesperada. “O negro segura a cabeça com a mão e chora” (Nego Tenga, 1988), sentindo a falta daquela que lançou pelo mundo seu brilho de beleza, voz e o tambor, ao som da percussão da banda Raízes do Pelô, do Mestre Jackson, magistralmente gravado no disco *Plural* (1990). A sua herança, a joia, não está fincada no passado perecível ao tempo, mas a ele responderá. O tempo também é Orixá.

Na música produzida, pela estética do grito³, entre a década de 1960 e 1970, a viração e o aspecto noturno aparecem como acontecimento, espaço de ação e visibilidade dos marginalizados, inclusive especula sobre a imagem e atuação do artista como marginal também. Gal Costa também pode ser vista sob esse panorama, a partir do espetáculo *Fa-Tal - Gal*

a *Todo Vapor* (1971), transformado em um álbum ao vivo, em dois atos: o primeiro mais melancólico, soando a bossa-nova; o segundo, como um lado mais rock e de agitação. A capa do disco foi criada a partir dos movimentos do show, que segundo seus criadores, está diretamente ligado ao movimento contínuo da produção do espetáculo:

Eu e o Oscar, quando fizemos o Gal-Fatal, já fizemos juntos. O Gal-Fatal, foi uma coisa muito importante e que confirma o que estava acontecendo antes, porque eu, o Wally Salomão que dirigiu o show, com o Oscar, a própria Gal e as pessoas em volta, nós sabíamos desse campo novo, muito excitante, estimulante, que era a interação de linguagens. Na época, nós não falávamos essa palavra: interação de linguagens nem interdisciplinaridade. Nós só tínhamos uma certeza: era que nós nos alimentávamos muito um do outro, da linguagem do outro, ou seja, era muito importante prestar atenção à poesia, eu como artista plástico, prestar atenção às novidades poéticas, às novidades musicais, novidades cinematográficas, teatrais, enfim, tinha uma atenção muito grande nisso [...]. A capa sai do trabalho. Ela é derivada da cenografia do trabalho [...]. Quando a Gal gravou ao vivo [...], e ela nos convidou para fazer a capa, foi mais uma oportunidade de aplicar no espaço da capa do disco todas aquelas ideias que estavam lá, que faziam parte daquele repertório de trabalho que nós estávamos realizando na época. (FIGUEIREDO apud RODRIGUES, 2006, p. 91)

Nesse sentido, performaticamente, essa obra trouxe, em dois atos, uma cantora que corporificou a perspectiva artística que explana a lástima de uma contracultura diluída; àquela caracterizada em um dado contexto histórico da década de 1960, que passou a ser referida pelo dito: "o sonho acabou". Entretanto, no lado B, a contracultura não se encerrou enquanto atividade prática de contravenção cultural e de não conformismo, passa a ser dada pela viração, a vida noturna em tempos sombrios.

Essa ideia da viração foi expressada também em imagem, no encarte do disco, a fim de ilustrar e completar a significação da música *Dê Um Rolê*, de Moraes Moreira então integrante do grupo Novos Baianos, que também gravou a canção. A imagem é constituída a partir da captura de uma movimentação de Gal Costa no espetáculo. A perspectiva de movimento se garante pela imagem que apresenta o corpo de Gal se movimentando, mas com foco embaçado. Acompanha-se da legenda: "Rolê, necessário viração".

Compõe-se, assim, o sentido da canção em rock que investe no amor, no rolê, na volta e ações de contracultura: "Não se assuste pessoa/Se eu lhe disser que a vida é boa/ Não se assuste pessoa/Se eu lhe disser que a vida é boa/Enquanto eles se batem, dê um rolê e você vai ouvir/Apenas quem já dizia, /Eu não tenho nada/Antes de você ser/ Eu sou o amor da cabeças aos pés". Essa "estética do grito", localizada por Vinicius Bertho Silva, compõe parte do enfretamento de artistas ao silenciamento imposto pela ditadura militar. Gal Costa trouxe essa estética, anteriormente, no 4º Festival de MPB da TV Record (1968), ao performar a canção *Divino maravilhoso* (Caetano Veloso), na qual ela exigia a máxima atenção à frieza daqueles tempos, com maior afinação vocal. Uma espécie de protesto performático, iluminado por um casaco repleto de espelhos sobre o corpo da cantora que usava um cabelo *Black Power*.

Figura 3 - Estética do Grito, na performance de "Divino Maravilhoso", durante o IV Festival da Record, em 1968.



Fonte: <https://caetanoendetalle.blogspot.com/search/label/1968>

A estética do grito se compõe na equalização de vozes, no aumento da altura decrescente dos acordes, o vocal agudo nos versos de ênfase política, o que garante a ambiência de luta a um grito parado e sufocado no ar. Ainda, segue com acordes e com o aumento da sonoridade da guitarra e do violão. O paradoxo se encontra na agitação, no ritmo; ambienta-se, então, a performatividade no jogo da aceleração do rock (forma), ao gerenciar o doce do impulso de liberdade, ao passo que apresenta ações de cuidado para as impossibilidades expressadas na letra (conteúdo). A existência é vocalizada na busca de libertação, de inconformidade, como "salto para o meio da vida/como a navalha no ar", a "resistência é agonizante", suicida (SILVA, 2007, p. 386).

Falar de Gal Costa, a musa de qualquer estação musical, um fato artístico consolidado, é dizer sobre um Brasil que sempre buscou, por sons e silêncios, trazer à tona a luz solar, em um solo que, muitas vezes, foi atingido pelo crepúsculo político e que brinca de cabra cega. Caetano Veloso expressa muito bem a relação do nosso país com a música, em *Love, Love, Love* (1978): "Absurdo, o Brasil pode ser um absurdo / Mas ele não é surdo/ O Brasil tem ouvido musical". Sempre é preciso acender o crepúsculo, com muita fortaleza e atenção, até que o país deixe sua condição de um objeto não identificado a ser gravado num disco voador. Gal, como alguém pertencente ao robusto time das cantoras, dos Uirapurús e Sabiás, de Muzenzas, Índias e Musas Caboclas, buscou recorrentemente lançar luz ao seu tempo,

historicamente, marcado por uma ditadura militar, pelo lento e irresolvido processo de re-democratização, pelas Diretas Já, pela ação dos Caras Pintadas, e pelas recentes eleições que estiveram pontuadas por pautas antagônicas: a manutenção e reafirmação democrática versus as investidas de uma extrema direita no Brasil. *As várias pontas de uma estrela*, no país de 2022, foi o último grande ato desta artista, um remédio que nos deu alegria, até a última gota, quando a esperança pareceu se esgotar. Em 19 de fevereiro de 2021, em entrevista concedida para Pedro Bial, a cantora disse:

Há momentos que você tem que se manifestar. Na época da ditadura, eu me manifestava daquela maneira. Eu dizia que o meu trabalho era político mais pela estética do que pela palavra, pelo discurso político. E hoje, eu me posicionei: "Fora Bolsonaro". É importante que o artista faça isso, pois ele adverte as pessoas. ⁴

Realmente, Caetano Veloso acertou, não é admissível falar da malícia de toda mulher, pois é necessário falar da força estranha, especialmente, desta que, em 1994, num teto de zinco quente, cantava as agruras do Brasil de peito aberto, com braço em riste, no espetáculo *O sorriso do gato de Alice*, dirigido por Gerald Thomas. A crítica e o Rio de Janeiro, de então, não haviam entendido as ações da Índia de 1973, da Fruta Gogoia de 1971, da Vaca Profana de 1984, realmente, o "Brazil" não conhece o Brasil. Na década de 1990, com o coração pegando fogo, ainda se queria discutir a suposta malícia daquela doce e barbara mulher, enquanto o que realmente estava na pauta, em cena, era o sucateamento histórico do Brasil. Agora sem censura institucional, sem fantasia, de peito nu, em opera seca, mostrando a sua cara, como suscitava a canção de Cazusa. Jorge Ben já emitia presságios:

*Eu já avisei pra ela
Não sair sem sutiã
Eu já avisei pra ela
Não sair sem sutiã
É um perigo aqueles seios lindos
Muita gente olhando
Fazendo planos, secando
Pode pegar um mau-olhado
Um quebrante, ou um resfriado
E não vê a Mangueira passar*

Os Doces Bárbaros já haviam sido alvos de tributos dos bumbos sagrados da verde-rosa, a Estação Primeira de Mangueira, de Jamelão, em fevereiro de 1994. Precisamente, em março daquele ano, o Brasil era visto e cantado de cima do teto por uma mulher, no auge dos seus quarenta e oito anos, vestida com uma espécie de pijama de cor acinzentada, de aspecto fabril, com os seios à mostra e olhos de gata assustada com o que via, aquilo se mostrava sob o falso signo do novo. Gal desobedeceu aos "conselhos" de Ben Jor. "Dona de divinas tetas", nos dava a oportunidade de sugar o seio, na impossibilidade, no país da fome. Derramou, conforme Caetano Veloso escreveu, "o leite bom na nossa cara e o leite

mal na cara das caretas". A obra de artistas, como Gal Costa, demonstra que a luta diária pela democracia não pode ser repleta de palavras vazias e atender interesses espúrios e particulares.

Na década de 1980, Gal Costa, em sua fase Tropical (1978-1983), entregou o Tropicalismo de vez a grande parte da população brasileira. Participou na composição de um espaço de coexistências entre a vanguarda e aquilo que, pejorativamente, foi visto por parte da crítica como popularesco. Fez coabitar poesia de Vladimir Maiakovski, na canção *O Amor* (Caetano Veloso e Ney Costa Santos), com babados, sambas, frevos e xaxados, ao som dos arranjos do maestro Lincoln Olivetti, consolidando a permanência da circularidade cultural e as relíquias do Brasil⁵, em um constante processo de revisão e tradução cultural. O empilhamento alegórico das "reliquias do Brasil" (XAVIER, 1984, p. 24) continuou sob o aspecto tropical de Gal, após o marco histórico das atividades musicais da década de 1960. Uma espécie de alquimia que manipulou "à luz branca do ultramoderno, transformando-se o resultado em alegoria do Brasil" (SCHWARZ, 2008, p. 87). Gal não foi apenas a musa do Tropicalismo, mas, atuou como uma praticante que fez dele um ponto de percepção cultural do percurso de nosso tempo, das tensões entre arcaico e moderno, e manancial de sua voz.

Certa vez, em depoimento a Ronaldo Boscoli (1977, p. 102), a intérprete disse que sua boca era as suas cortinas. Essas cortinas jamais se fecharão, pois Gal continua harmonicamente com a boca no mundo, mais azul e fatal, sendo uma centelha de lucidez que invade e vive em nossos ouvidos, como numa cápsula de alma. Uma voz reflorestal, o amparo sonoro de um país, que clamou pelo índio, pela fauna e flora desenhadas na canção *Borzeguim*, de Tom Jobim.

Eternamente, seu nome sempre será Gal – instrumento cristalino da criação vivificada. Som e fúria fluente de luz e calor a todo vapor. É uma cantora solar, luz que não se apagará nunca, pura iluminação para o conhecimento de um país cantado de norte a sul, em forma de aquarela. O canto da ruptura das contas das guias dos Orixás, que espalhou a Bahia de Caymmi e Gilberto Gil por todos os cantos.

A sua despedida não foi ensaiada, como você cantou com Marília Mendonça, foi dolorosa e prematura. Mas esperamos que continue nos cuidando de longe, com a sua brasileira voz que nunca nos deixará distraídos, porém atentos e fortes. Ficamos órfãos da mãe de muitas vozes que reverberam o pensamento sublime sobre o Brasil e sua cultura num circuito sonoro, até não restar nenhuma dor. Agora, agarrados na saudade, teremos que lidar com o súbito encontro entre o silêncio e a voz, constatado por Erasmo Carlos e Emicida, em *Abre alas do Verão*. Perdemos também Erasmo, estamos sentados e desolados à beira do caminho. Gal, a sua voz não poderá, absolutamente, ser esquecida, pois carrega a verdadeira mensagem dentro da garrafa que sobrevive as ondulações do mar, devidamente

5 Segundo Evelina Hoisel (1994, p.44), "as "imagens-reliquias" do país patriarcal, rural e urbano são apresentadas através da técnica mais avançada, fazendo com que as ambiguidades e tensões na construção de sua linguagem sejam numerosas, de vez que "o veículo é moderno e o conteúdo é arcaico, o passado é nobre e o presente é comercial".

protegida pela Mãe Sereia, Rainha das Marés, Iemanjá, no Porto dos Milagres.

Referências

BÔSCOLI, Ronaldo. Toda a tigresa de Gal Costa – Depoimento a Ronaldo Bôscoli. **Revista Manchete**, n. 1308, Rio de Janeiro, 14 de maio de 1977. Disponível em: <https://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=004120&pasta=312091;&pagfis=167918>. Acessado em 20 de novembro de 2022.

CONVERSA COM BIAL. **Programa televisivo**. Rio de Janeiro: Rede Globo de Televisão, 19 de janeiro de 2022. Disponível em: <https://globoplay.globo.com/v/9285665/> Acessado em 22 de novembro de 2022.

FRÓES, Marcelo. **Gal Total** - Box Set (livreto). Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Universal Music, 2010.

HOISEL, Evelina. Tropicalismo: Algumas reflexões teóricas. **Brasil/Brazil**, v. 12, n. 7, p. 39-63, 1994.

LENHARO, Alcir. Fascínio e Solidão: As cantoras do rádio nas ondas sonoras do seu tempo. **Luso-Brazilian Review**, p. 75-84, 1993.

MEDEIROS, Jotabê. Pacote repõe no mercado essência da obra de Gal. Caderno 2, **O Estado de S. Paulo**, p. D7, São Paulo, 14 de setembro de 2002.

RODRIGUES, Jorge Luís Caê. Tinindo, Trincando: o design gráfico no tempo do desbunde. **Conexão-Comunicação e Cultura**, v. 5, n. 10, 2006.

SCHWARZ, R. "Cultura e política, 1964-1969". In: **O pai de família e outros ensaios**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

DA SILVA, Robson Pereira. **Ney Matogrosso...** Para Além do Bustiê: Performances da Contraviolência na Obra Bandido (1976-1977). Curitiba: Editora Appris, 2020.

SILVA, Vinícius Rangel Bertho. **O doce & o amargo do Secos & Molhados**: poesia, estética e política na música popular brasileira. Dissertação (Letras). Niterói: UFF, 2007.

XAVIER, I. Alegoria, modernidade, nacionalismo (Doze questões sobre cultura e arte). In: **Seminários**, Rio de Janeiro, Funarte/MEC, 1984.

ESCRITA E MOVIMENTO, A EVIDÊNCIA DO CORPO EM HISTÓRIAS DA DANÇA: ANTOLOGIA VOL. 2

WRITING AND MOVEMENT, THE EVIDENCE OF THE BODY IN DANCE STORIES: ANTHOLOGY VOL. 2

Samuel Mazza¹

 <https://orcid.org/0000-0001-5581-0981>

 <https://doi.org/10.46401/ardh.2022.v14.16464>

Recebido em: 02 de agosto de 2022.
Aprovado em: 08 de novembro de 2022.

MUSEU DE ARTE DE SÃO PAULO ASSIS CHATEAUBRIAND. **História da dança: vol.2 antologia.** Julia Bryan-Wilson; Olivia Ardui (Org.) – São Paulo: MASP, 2020.



HISTÓRIAS DA DANÇA: ANTOLOGIA



MASP

A emoção é a sensação que define a escrita de um novo texto, o sentimento real e genuíno de todas as possibilidades dadas pela escrita, e a falsa impressão de controle por parte daquele que escreve mistura urgência com prazer. Escrever é de fato emocionante. Nossas verdades são ditas e reformuladas; novas descobertas são feitas e algumas antigas são reafirmadas; o processo de escrita é um processo no qual somos tomados pelo texto, já que, muitas vezes, sentimos que ele está sendo escrito por si só, ao mesmo tempo em que nos tornamos meros instrumentos para colocar as letras no papel.

Essa inversão de papéis pode ser facilmente sentida por qualquer um que se sinta tomado pela emoção de escrever. Muitas vezes planejamos um texto inteiro, montamos toda a sua estrutura, sabemos onde queremos chegar e, mesmo assim, ao final, deparamo-nos com algo completamente inesperado, um resultado bem diferente daquele que esperávamos ou que pelo menos desejávamos. O escritor é tomado pela escrita em uma relação de negociação cons-

tante.

É fato que essa não é uma particularidade exclusiva da escrita, mas de quase toda a produção humana. Em diversas manifestações, especificamente as estéticas, percebemos esse efeito dialético entre o “ser”, a “produção” e o “produto”, como bem salienta Daniel Gubbay em um texto de 2018, republicado no livro *Histórias da Dança: vol.2 antologia* (2020), ao dizer:

Flusser especifica que, no ato da fala, não apenas o falante não possui as palavras como é possuído por elas e por sua capacidade de guiar os movimentos (da boca). Do mesmo modo, ao dançar, o movimento não é simplesmente movido pelo corpo, mas também move o corpo (GUBBAY, 2020, p.g 245).

A relação dialética, então, passa a ser entre o movimento (inanimado), o ser humano e o resultado do ser humano em movimento, levando em conta, claro, que esse movimento jamais é totalmente controlado por aquele que o executa. Assim como a escrita, a fala e o corpo são possuídos por aquilo que se acredita manipulável: o movimento. E é ele que pode ser eleito, sim, como a discussão central no livro *Histórias da Dança* publicado pelo MASP. Movimento em seu sentido mais amplo, desde os movimentos políticos aos estéticos, dos movimentos dos corpos e aos próprios movimentos das escritas sobre as danças ao longo dos últimos noventa anos.

Como se estivéssemos em uma galeria de arte vendo uma exposição de artes plásticas, as curadoras Julia Bryan-Wilson, Olivia Ardui e Laura Cosendey nos levam por uma verdadeira visita à historiografia da dança. Os textos selecionados, que retratam um longo período de escrita da dança, evidenciam as mudanças e permanências em torno dos projetos estéticos, políticos e artísticos daqueles que se dedicam a escrever sobre a arte coreográfica.

Resultado de seminários apresentados no MASP, entre 2018 e 2020, *Histórias da Dança*, reúne uma série de discussões importantes para o campo de pesquisa em dança. Marcado pelo período da pandemia de COVID-19, o livro é produto do trabalho de pesquisadoras que, mesmo em situações adversas e nada ideais, compreendem a necessidade da divulgação e circulação científica das pesquisas sobre a arte.

A coletânea do MASP organiza-se de forma temporalmente linear, começando com a seleção de textos mais antigos até chegar aos mais recentes, apontando as inquietações provocadas pelo corpo em movimento ao longo da história da dança. A partir de um texto de 1944, de Katherine Dunham, é possível uma viagem no tempo, entre questionamentos e preocupações, pesquisas e propostas, mudanças e manutenção até finalizar com o texto de Lucas Pedretti, de 2020. Mas a temporalidade não é o único parâmetro a ser percebido pelo leitor. A organização do texto revela ainda o adensamento nas discussões, o aprofundamento teórico e, principalmente, a mudança de perspectivas acerca de temas em comum.

Os dois textos citados acima, o primeiro, que dá início à obra, e o que a finaliza, são representativos para as temáticas do livro, já que o discurso de Dunham, uma dançarina afro-americana e ativista das causas étnico-raciais, dá-se em um momento em que a própria dançarina sofreu com a repressão e a intolerância racial na cidade de Louisville nos Estados Unidos. Em Pedretti, o contexto não é muito diferente. Em Dançando na Mira da Ditadura

(2020), o autor aborda a repressão policial aos bailes de música negra no Rio de Janeiro.

Em ambos os autores, há a preocupação de trazer à tona as questões políticas e sociais em torno do movimento, de maneira a se perceber que é preciso licença para os corpos que dançam e licença também para quem dançam. Dançar e falar sobre dança, o agir que impele o sujeito a se movimentar são atos políticos e, muitas vezes, o simples existir de determinados corpos é um ato político, já que muitas vezes são corpos destinados ao apagamento e deveriam permanecer invisíveis. Por isso que trazer os dois textos para coletânea configura-se um ato político, principalmente no Brasil, para além do contexto sanitário mundial. Vivemos, nos últimos anos, o sucateamento, com notório desprezo e desinteresse, das instituições de conservação e divulgação de arte, cultura e história. Vimos o aumento da repressão policial, da violência urbana e o recrudescimento de discursos de ódio e de intolerância. Mas vimos também, não desprovido de admiração, o cuidado da curadoria ao estabelecer contatos mais próximos com o público leitor e apreciador de dança.

Um outro elemento do "movimento que sempre gerou bastante debate nas discussões sobre dança é o seu registro e conservação. Importante frisar que não estamos debatendo o registro de espetáculos já que, hoje em dia, com o desenvolvimento das tecnologias audiovisuais, o registro de espetáculos tem se colocado em outro ponto de discussão, aquele da relação entre as linguagens (coreográfica e cinematográfica). O que se expôs na coletânea do MASP diz respeito aos registros de cadernos de artistas. A arte coreográfica, ou arte do movimento do corpo, diferente das outras linguagens artísticas, não consolidou, em seu desenvolvimento, uma forma única de registro coreográfico. Existe uma pluralidade de técnicas e formas de se fazerem os registros, mas nenhuma padronizada para todos os coreógrafos.

Essa discussão é bastante mencionada nos textos selecionados, trazendo diversos debates que abordam o tema do registro e construção criativa dos coreógrafos. É o caso do texto "O coreógrafo programador" (1977), de Analívia Cordeiro, em que uma técnica de criação coreográfica é apresentada através de um programa de computador que simulava os corpos dos dançarinos. Esse programa foi bastante utilizado em programas televisivos de auditório, onde o coreógrafo tinha que dar conta da intersecção da dança com o registro e transmissão da televisão.

Conforme seguimos a leitura dos textos, os temas sofrem um adensamento teórico-metodológico, apresentando discussões cada vez mais aprofundadas sobre os temas elencados no livro, inclusive, sobre as formas de registros das construções coreográficas, tal como nos textos "Quando o corpo se impõe" (1997), de Nadeije Laneyrie-Dagen, ou "Performances da oralitura: corpo, lugar da memória" (2003), de Leda Martins e ainda "Migrações das danças contemporâneas (2018), de Cláudia Muller. São todos textos que abordam diversos temas, mas que a questão da escrita e registro de corpos dançantes aparece com muita força.

Com perspectivas muito diversas, todos os textos buscam apreender que tipo de memória, escrita ou registro é possível de produzir com o corpo, com a escrita do corpo e com o registro desse corpo em movimento. Fato é que existe um consenso ou pelo menos um pon-

to de partida entre os teóricos que escrevem sobre a problemática do registro coreográfico. Ninguém o faz para os historiadores. A questão do registro é candente pela necessidade da linguagem coreográfica de gerar registros, pelo próprio desejo de aprofundamento teórico de si mesma, de conhecer a si mesma, de produzir outros efeitos e descobrir todas as suas possibilidades criativas.

Essa inflexão da linguagem coreográfica, e não só dela, mas do próprio campo da disciplina da história - que sempre trabalha com aquilo que é produzido pelo outro - é o ponto central de um dos textos de abertura, "Coreografando a história" (1995), de Susan Leigh Foster. De uma erudição impecável, Susan Foster aborda essencialmente os movimentos da história, partindo do princípio de que, sem corpo não há história. Foster faz uma verdadeira decupagem da linguagem coreográfica em seu conceito mais básico de movimento, intercalando-o com a sociologia do cotidiano e a repressão do corpo no dia a dia e como esses dramas, por muito tempo, foram sistematicamente suprimidos da dança de palco. A decupagem do movimento do corpo em formato artístico possibilita que a autora chegue, finalmente, à conclusão de que a história também é uma coreografia, ao abordar a história dos corpos, o corpo do historiador e o corpo na história.

"Como escrever uma história dessa escrita corporal, desse corpo que só podemos conhecer por meio de sua escrita? Como descobrir o que ele fez e então descrever suas ações em palavras?" (FOSTER, pg. 58, 2022, grifo original). Ora, apesar de, nos parâmetros de Foster, essa escrita ser impossível, caótica e por demais complicada, o que realmente o é, ela não deixa de ser buscada. A todo o momento, fazemos a escrita do corpo, a história do corpo, talvez, o corpo por si só seja a fonte mais básica para um historiador, porém a mais fugaz e de menor possibilidade de leitura, o corpo na história.

Esses corpos não estão imóveis, muito pelo contrário, são puro movimento, mesmo no passado. Quando pensados no passado, os corpos estão em ação. São corpos dotados de intencionalidade, que foram disciplinados, conjugados, colocados em movimento pela obrigação, necessidade, ou prazer, seja o da fonte estudada ou do próprio historiador, são corpos em ação, em devir incessante.

Nesse sentido, a escrita é um ato inerente ao corpo, seja ele em movimento ou estático, ser inscrito e escrito, ocorre naturalmente pela sua contingência em si mesmo, o tempo inteiro, incessantemente. Não existe corpo sem escrita corporal porque não existe corpo sem presença. Como diria Anatol Rosenfeld (1993), vivemos em um mundo de valorizações e desvalorizações, e dentro de uma cultura a existência de um corpo para outro corpo surge de um processo de reconhecimento e atribuição de valores positivos e negativos "o valorizar impregna nossa vida até o âmago" (ROSENFELD, 1993, pg.239).

Voltemos então à questão inicial: como registrar essa escrita? É possível fazer esse registro? Como traduzir movimento, ou melhor, corpo em palavras?

Ninguém tem a resposta definitiva a essas perguntas ainda, e talvez nunca as tenhamos, mas os esforços têm sido gigantescos e gerado ótimos debates. Toda escrita sobre dança é uma tentativa de tradução de movimento em palavras. Nessa culminância de tex-

tos, ideias, propostas e questionamentos, temos uma história da dança, ou melhor, *Histórias da Dança*.

A coletânea do MASP dá um bom passo para a escrita da história do “movimento”, trazendo textos com diálogos temporais e temáticos que apresentam a diversidade de ideias e perspectivas sobre a linguagem artística. Discutindo desde elementos teóricos sobre a dança, a escrita da dança e o registro coreográfico, a discussões de espetáculos que jogam luz sobre racismo, feminismo, individualismo e a contingência corporal, todos temas muito candentes na contemporaneidade.

A coletânea de 2020 torna-se, então, uma obra essencial para aqueles que gostam e se dedicam à área de pesquisa e escrita da dança. O livro *História da dança: antologia vol.2* nos dá uma prova definitiva da potencialidade das discussões em torno do corpo, movimento e dança. A pluralidade de ideias, debates, questões e asserções possibilitadas pela linguagem coreográfica são bem exploradas na coleção do museu paulistano. Escrita potente, realizada por grandes pesquisadores que pensam nas potencialidades da dança, tomados por essa escrita, manipulam o movimento, mas também são, eles próprios, o movimento.

Referências

ROSENFELD, Anatol. Estética. In: ROSENFELD, Anatol. *Texto/Contexto II*. São Paulo: Perspectiva, 1993.

MUSEU DE ARTE DE SÃO PAULO ASSIS CHATEAUBRIAND. **História da dança: vol.2 antologia**. Julia Bryan-Wilson; Olivia Ardui (Org.) – São Paulo: MASP, 2020.

PARECERISTAS DESTA EDIÇÃO

REVIEWERS OF THIS ISSUE

 <https://doi.org/10.46401/ardh.2022.v14.17756>

albuquerque: revista de história.Aquidauana, v. 14, n. 28, jul. - dez. 2022.

Colaboraram com este periódico nos pareceres dos manuscritos submetidos pelo sistema de avaliação revisão por pares duplo-cego (Double-Blind Peer Review):

Collaborated with this journal in the manuscripts reviews by Double-Blind Peer Review:

Aguinaldo Rodrigues Gomes (Universidade Federal de Mato Grosso do Sul)

Alcides Freire Ramos (Universidade Federal de Uberlândia)

Alcilene Cavalcante de Oliveira (Universidade Federal de Goiás)

André Luis Bertelli Duarte (Escola de Educação Básica - UFU)

Flávio Vilas-Bôas Trovão (Universidade Federal de Rondonópolis)

Grace Campos (Rede Internacional de Pesquisa em História e Culturas no Mundo Contemporâneo)

Lays da Cruz Capelozi (Rede Internacional de Pesquisa em História e Culturas no Mundo Contemporâneo)

Leonardo Gomes Esteves (Universidade Federal de Mato Grosso)

Miguel Rodrigues de Sousa Neto (Universidade Federal de Mato Grosso do Sul)

Rafael Zanatto (Escola de Comunicação e Artes - Universidade de São Paulo, ECA - USP, Brasil.)

Róbson Pereira da Silva (Universidade Presbiteriana Mackenzie)

Tháís Leão Vieira (Universidade Federal de Mato Grosso)