



ORGANIZADORES

GERSON LUÍS TROMBETTA | VÍTOR MATEUS VIEBRANTZ

FOTOGRAMAS E TEMPORALIDADES

A EXPERIÊNCIA HISTÓRICA NO CINEMA



FOTOGRAMAS E TEMPORALIDADES

A EXPERIÊNCIA HISTÓRICA NO CINEMA

© 2026, Dos Autores

Os autores são integralmente responsáveis pela veracidade dos dados, pelas opiniões e pelo conteúdo do trabalho aqui publicado.

A reprodução não autorizada desta edição, no todo ou em parte, constitui violação dos direitos autorais (Lei nº 9.610/1998).

Editoração e Capa

Alex Antônio Vanin

Preparação dos originais

Karine Calza Costa Curta

Projeto Gráfico

Acervus Editora

Imagens da 1ª Capa

Cena do filme *Le Voyage dans la lune* (*Viagem à Lua*). MÉLIÈS, Georges. Viagem à Lua. Direção: Georges Méliès. França: Star Film, 1902. 1 filme (14 min). Mudo, preto e branco.

Conselho Editorial

Alexandre Saggiorato (UPF)
Athany Gutierrez (UFS – Passo Fundo)
Cristina de Moraes (UDESC)
Diego Ferreto (UNISANTOS)
Eduardo Knack (UFCG)
Eduardo Pitthan (UFS – Passo Fundo)
Erkan Akdogan (Ankara Üniversitesi/Turquia)
Federica Bertagna (Univr – Itália)
Felipe Cittolin Abal (UPF)
Helion Póvoa Neto (UFRJ)
Humberto da Rocha (UFS – Erechim)
José Francisco Guelfi Campos (UFMG)
João Carlos Tedesco (UFS – Chapecó)
Liz Brewster (Lancaster University/Reino Unido)
Marta Chiappe (Udelar – Uruguai)
Roberto Georg Uebel (ESPM)
Vinícius Borges Fortes (ATITUS)

CIP – Dados Internacionais de Catalogação na Publicação

F761 Fotogramas e temporalidades [recurso eletrônico] : a experiência histórica no cinema / organizadores Gerson Luís Trombetta, Vitor Mateus Viebrantz. – Passo Fundo : Acervus, 2026. 50 MB ; PDF. – (Coleção Memória e Cultura)

Inclui bibliografia.
ISBN: 978-65-5230-089-8 (E-book).

1. História e cinema. 2. Historiadores. 3. Cinema, cultura e educação. I. Trombetta, Gerson Luís, org. II. Viebrantz, Vitor Mateus, org. III. Série.

CDU: 94:791

Biblioteca responsável Jucelei Rodrigues Domingues - CRB 10/1569

ACERVUS EDITORA

Av. Aspirante Jenner, 1274 – Lucas Araújo – 99074-360
Passo Fundo | Rio Grande do Sul | Brasil
Tel.: (54) 99676-9020
acervuseditora@gmail.com
acervuseditora.com.br

ORGANIZADORES
GERSON LUÍS TROMBETTA | VÍTOR MATEUS VIEBRANTZ

FOTOGRAMAS E TEMPORALIDADES

A EXPERIÊNCIA HISTÓRICA NO CINEMA



PASSO FUNDO
2026

Os estudos sobre Memória e Cultura (em suas variadas expressões materiais e imateriais) articulam várias abordagens, problemáticas e propostas de pesquisa desenvolvidas na área das Ciências Humanas. Coadunando perspectivas teórico-metodológicas com análises empíricas, suas repercussões incidem no perceber e compreender como as relações sociais e históricas se articulam, dinamizam, desenvolvem e se cristalizam na perspectiva de seus agentes e da sociedade ampla que integram. Neste sentido, as repercussões das pesquisas excedem o espectro específico das discussões historiográficas para abranger, também, análises sociológicas, filosóficas, institucionais, do cotidiano, das visões de mundo e das ações decorrentes de tais compreensões.

COORDENAÇÃO: João Carlos Tedesco e Gizele Zanotto

CONSELHO EDITORIAL: Alexandre Saggiorato, Arlene Anelia Renk, Cândido Moreira Rodrigues, Christiane Jalles de Paula, Claudia Mariza Mattos Brandão, Gerson Luís Trombetta, Gizele Zanotto, Jacqueline Ahlert, João Carlos Tedesco, José Zanca, Klaus Peter Kristian Hilbert, Luiz Carlos Tau Golin, Marta Rosa Borin, Patrícia Carla de Melo Martins, Roberto Di Stefano, Rodrigo Coppe Caldeira, Teresa Maria Malatian.

Sumário

A experiência histórica no cinema (abertura)	8
<i>Gerson Luís Trombetta Vítor Mateus Viebrantz</i>	
CAPÍTULO ZERO	
O historiador vai ao cinema	17
<i>Gerson Luís Trombetta</i>	
PARTE I CINEMA E EXPERIÊNCIA DE CRISE	
Articulações entre o real e a imaginação em <i>Blow Up</i> (1966)	37
<i>Cláudia Mariza Mattos Brandão</i>	
A hora e a vez do cabelo nascer: a contracultura em <i>Hair</i> (1979) e no rock brasileiro	47
<i>Alexandre Saggiorato</i>	
Quem é o bicho-papão em <i>Halloween</i> (1978): o espectador ou o monstro?	73
<i>Raphael Albuquerque de Boer</i>	
Who killed the world?: poéticas negativas no Antropoceno, aproximações entre o gótico e a distopia em <i>Mad Max: Estrada da Fúria</i> (2015)	89
<i>Marina Pereira Penteado Luiz Felipe Voss Spinelli</i>	

Entre ruínas e esqueletos: ecodistopia, consumismo, e ciberdependência no curta <i>Three Robots</i> (2019)	107
---	-----

Francisco Pereira Gomes de Oliveira

Mario Peixoto e o Limite (1931) da “modernidade” na Primeira República do Brasil (1889-1930)	129
---	-----

Willian Scalco Pain

PARTE II | CINEMA, HISTÓRIA E REPRESENTAÇÕES

<i>Labirinto de mentiras</i> (2014): drama, história e cinema	157
---	-----

Vítor Mateus Viebrantz

De <i>Os Boínas-Verdes</i> (1968) a <i>Apocalypse Now</i> (1979): cooperação militar no cinema estadunidense	185
--	-----

Felipe Cittolin Abal

A visão da história no cinema e as representações em <i>The Dreamers</i> (2003)	203
--	-----

Larissa Licks

O <i>Franco Atirador</i> (1978) e a construção da memória: guerra, trauma e identidade no Vietnã	217
---	-----

Larissa de Godoi

A poética da infância em tempos de guerra: uma leitura crítica do filme <i>A Menina que Roubava Livros</i> (2013)	231
---	-----

Crislaine Teresinha Arbusti

A simbologia visual e a iconografia como narrativa: uma análise crítica do filme <i>Anjos e Demônios</i> (2009)	249
---	-----

Roberto Carlos Rodrigues

História pela ótica de <i>Forrest Gump</i>: O Contador de Histórias (1994) na sala de aula	273
---	-----

João Alberto Zanandréa

Entre a tradição e a ruptura:

- Abril Despedaçado* (2001) como fonte para a História Social do Sertão 297
Wandressa Lima de Oliveira

Pra viajar em Porto Alegre não precisa gasolina,

***Deu pra ti anos 70* (1981):**

- a cidade como cena e discurso na construção de memórias e utopias 313
Welisson Bernardi

Vozes invisibilizadas:

- uma análise do filme *Uma Onda no Ar* (2002) e
as relações entre Cinema e História 339
Auselita dos Santos Coelho Brito

***Rio, 40 Graus* (1955):**

- relações étnico-raciais na abordagem cinematográfica de
Nelson Pereira dos Santos 353
Lisandra Roman

Narrativas pós-coloniais e a construção da identidade nacional:

- um olhar sobre *Udju Azul Di Yonta* (1992) 371
Virgínio Vicente Mendes

Hollywood e a América Latina:

- o caso do cinema *noir* 385
Tatiana Brandão de Araujo

His white house:

- o processo de branqueamento no filme *His House* (2020),
de Remi Weekes 405
Alcemar José de Mattos Pitágoras

- Sobre os autores e autoras** 425

A experiência histórica no cinema (abertura)

GERSON LUÍS TROMBETTA
VÍTOR MATEUS VIEBRANTZ

“O cinema é uma invenção sem futuro.” Atribuída a Louis Lumière (Felinto, 2006, p. 143), a frase contrasta com a trajetória histórica da sétima arte. Poucas manifestações humanas atravessaram o século XX com tamanha capacidade de permanência e reinvenção. Anunciado, em seus primórdios, quase como curiosidade técnica passageira, o cinematógrafo escapou de seus inventores para tornar-se linguagem, experiência estética, indústria, memória e imaginação do mundo contemporâneo. Desde o fim do século XIX, entre espanto, técnica e encantamento, o cinema passou a ocupar um lugar decisivo nas relações entre arte, entretenimento, cultura, mercado, documento e espetáculo. No século XXI, as transformações tecnológicas, as plataformas digitais e as novas formas de circulação da imagem ampliaram ainda mais seus modos de produção, difusão e experiência.

Ao longo do século XX, em meio a debates, resistências e deslocamentos teóricos, as Ciências Humanas passaram a reconhecer o cinema como objeto legítimo de reflexão e interpretação. No campo da História, suas obras foram gradualmente incorporadas como fontes capazes de iluminar experiências humanas, sensibilidades, conflitos, imaginários e representações de diferentes temporalidades. É nesse cenário que se inscreve a presente coletânea.

A coletânea *Fotogramas e temporalidades: a experiência histórica no cinema* teve seu impulso inicial nos debates promovidos na disciplina “História e Cinema”, ofertada no primeiro semestre de 2025 pelo Programa de Pós-Graduação em História da Universidade de Passo Fundo e ministrada pelo Professor Doutor Gerson Luís Trombetta. Entre leituras, discussões e provocações intelectuais, criou-se ali um espaço de pesquisa voltado a aproximar cinema e experiência histórica por meio de categorias como narrativas, sensibilidades, conflitos e representações. Inspirados por esse mesmo horizonte, colegas de outras instituições também se somaram ao projeto, contribuindo com os textos agora apresentados ao público.

O ensaio *O historiador vai ao cinema*, de Gerson Luís Trombetta, compõe o capítulo zero e sua posição no livro tem um triplo propósito: o primeiro é examinar a trajetória do cinema, desde sua condição inicial de mera “atração” até seu reconhecimento como objeto legítimo de investigação histórica e como forma possível de elaboração historiográfica; o segundo é apresentar referências teóricas gerais que conferem unidade à coletânea; o terceiro é expor indicativos metodológicos para a análise de filmes, considerando a complexidade da linguagem cinematográfica e os fatores ligados à sua produção, circulação e recepção.

Na sequência, organizamos o livro em três partes, com base em afinidades temáticas. A primeira, *Cinema e experiência de crise*, reúne textos que analisam diferentes formas pelas quais o cinema encena, desenvolve e narra experiências de ruptura, instabilidade e tensão histórica, subjetiva, política, social, tecnológica e ambiental. Os capítulos abordam crises da percepção, do sujeito, das relações sociais, das identidades de gênero, das promessas da modernidade e das utopias políticas, além de problematizarem imaginários distópicos, colapsos ambientais e os impactos das tecnologias nas experiências contemporâneas.

No capítulo *Articulações entre o real e a imaginação em Blow Up (1966)*, Cláudia Mariza Mattos Brandão, investiga como o filme de Michelangelo Antonioni problematiza a relação entre percepção, imagem e realidade, explorando a instabilidade do olhar moderno diante de um mundo marcado pela dúvida, pela fragmentação e pela impossibilidade de apreensão plena do real. A autora demonstra como a fotografia, o enquadramento e a própria narrativa do filme deslocam continuamente as fronteiras entre evidência e imaginação, revelando um sujeito em crise diante da experiência urbana contemporânea.

Em *A hora e a vez do cabelo nascer: a contracultura em Hair (1979) e no rock brasileiro*, Alexandre Saggiorato analisa as aproximações entre o musical cinematográfico dirigido por Miloš Forman e manifestações do rock brasileiro das décadas de 1960 e 1970, destacando como ambos constituíram linguagens de resistência simbólica frente ao autoritarismo, ao militarismo e à moral conservadora. Músicas, visualidades, performances e discursos ligados à contracultura transformaram o corpo, o cabelo e a sexualidade e são compreendidos, aqui, como instrumentos de contestação política e invenção de modos alternativos de existência.

No capítulo *Quem é o bicho-papão em Halloween (1978): o espectador ou o monstro?*, Raphael Albuquerque de Boer propõe uma leitura crítica do clássico slasher de John Carpenter a partir dos estudos de gênero, da teoria feminista e da análise cinematográfica. O autor questiona a ideia da *final girl* como figura emancipadora, argumentando que o filme reafirma estruturas patriarcais ao construir mulheres constantemente submetidas ao olhar masculino, à violência e à punição moral. Ao discutir voyeurismo, sexualidade, representação e identificação espectral, o texto desloca o horror do próprio monstro para o funcionamento ideológico do olhar cinematográfico.

Em *Who killed the world?: poéticas negativas no Antropoceno, aproximações entre o gótico e a distopia em Mad Max: Estrada da Fúria (2015)*, Marina Pereira Penteado e Luiz Felipe Voss Spinelli analisam o filme de George Miller como expressão estética das ansiedades contemporâneas ligadas ao Antropoceno, ao colapso ambiental e às violências estruturais do capitalismo tardio. Articulando conceitos como Distopia, Ficção Climática e Gótico, os autores analisam como o longa constrói um imaginário de ruínas, corpos degradados e escassez extrema, ao mesmo tempo em que projeta formas coletivas de resistência. O texto interpreta a narrativa pós-apocalíptica como crítica às lógicas patriarcais, extrativistas e coloniais que atravessam o presente.

No capítulo *Entre ruínas e esqueletos: ecodistopia, consumismo e ciberdependência no curta Three Robots (2019)*, Francisco Pereira Gomes de Oliveira examina o episódio *Three Robots* da série *Love, Death & Robots* como uma sátira distópica sobre os excessos do consumismo, da destruição ambiental e da dependência tecnológica contemporânea. A partir da jornada de três robôs por um mundo pós-humano devastado, o texto discute como a narrativa

utiliza humor, ironia e ruínas civilizacionais para refletir sobre o esgotamento das formas atuais de sociabilidade, evidenciando os paradoxos do progresso técnico e os impactos do capitalismo sobre o planeta.

Em *Mario Peixoto e o Limite* (1931) da “modernidade” na Primeira República do Brasil (1889-1930), Willian Scalco Pain propõe uma leitura histórica e estética do clássico experimental de Mario Peixoto, relacionando sua linguagem cinematográfica às tensões políticas, sociais e existenciais da Primeira República brasileira. O autor interpreta *Limite* como uma obra atravessada pela melancolia, pela crise da modernidade e pela sensação de fracasso das promessas republicanas, analisando como enquadramentos, montagens e simbolismos visuais produzem uma atmosfera de angústia e deslocamento diante das transformações do período.

A segunda parte, *Cinema, História e Representações*, reúne textos que analisam diferentes formas pelas quais o cinema produz interpretações do passado, constrói memórias coletivas, disputa narrativas históricas e reorganiza simbolicamente acontecimentos, identidades e experiências sociais. Os capítulos discutem o cinema como linguagem, representação e agente histórico, alcançando tanto os modos pelos quais eventos históricos são encenados nas telas quanto os contextos políticos, culturais e ideológicos que atravessam essas produções.

No capítulo *Labirinto de mentiras* (2014): *drama, história e cinema*, Vítor Mateus Viebrantz analisa o filme dirigido por Giulio Ricciarelli como representação do silenciamento dos crimes do Holocausto na Alemanha Ocidental do pós-guerra. Acompanhando a trajetória do personagem Johann Radmann, inspirado no procurador alemão Fritz Bauer, o texto discute as tensões entre memória, culpa, justiça e esquecimento na sociedade alemã-ocidental das décadas de 1950 e 1960. O capítulo problematiza como a narrativa cinematográfica constrói uma crítica ao escamoteamento coletivo do passado nazista e aos usos políticos da memória diante do avanço contemporâneo de discursos extremistas e negacionistas.

Em *De Os Boínas-Verdes* (1968) a *Apocalypse Now* (1979): *cooperação militar no cinema estadunidense*, Felipe Cittolin Abal analisa as relações entre Hollywood, o Departamento de Defesa dos Estados Unidos e os órgãos de inteligência estadunidenses, investigando como o apoio militar e financeiro –

ou não – às produções cinematográficas operou como mecanismo de controle narrativo, propaganda e disputa pela memória da Guerra do Vietnã. A partir de documentos desclassificados e da comparação entre os dois filmes, o autor problematiza as articulações entre indústria cultural, poder militar e memória histórica no contexto da Guerra Fria estadunidense.

No capítulo *A visão da história no cinema e as representações em The Dreamers* (2003), a autora Larissa Licks discute como o filme de Bernardo Bertolucci articula memória, política, juventude e sexualidade na representação dos acontecimentos de maio de 1968 na França. A narrativa cinematográfica permite uma leitura subjetiva e sensorial da história, aproximando os conflitos políticos das experiências íntimas e afetivas dos personagens.

Em *O Franco Atirador* (1978) e *a construção da memória: guerra, trauma e identidade no Vietnã*, Larissa de Godoi discute o clássico dirigido por Michael Cimino como representação das marcas subjetivas e coletivas produzidas pela Guerra do Vietnã na sociedade estadunidense. A autora investiga como o filme constrói uma memória cinematográfica atravessada pela violência, pelo sofrimento psicológico e pela crise dos valores nacionais.

A poética da infância em tempos de guerra: uma leitura crítica do filme A Menina que Roubava Livros (2013), é o título escolhido por Crislaine Teresinha Arbusti para argumentar sobre as representações da infância em contextos de violência e destruição durante a Segunda Guerra Mundial. A partir da trajetória da personagem Liesel, a autora discute como o filme mobiliza memória, literatura e relações afetivas para construir uma narrativa sobre sobrevivência e resistência em meio ao avanço do nazismo.

Em *A História pela ótica de Forrest Gump: o contador de histórias* (1994) na sala de aula, João Alberto Zanandréa discute as potencialidades didáticas do filme dirigido por Robert Zemeckis para o ensino de História. Articulando análise fílmica, teoria da História e educação, o autor compreende o cinema como linguagem capaz de produzir interpretações históricas e estimular reflexões críticas em sala de aula.

No capítulo *A simbologia visual e a iconografia como narrativa: uma análise crítica do filme Anjos e Demônios* (2009), Roberto Carlos Rodrigues analisa o longa dirigido por Ron Howard a partir das relações entre religião, ciência, poder simbólico e representação cinematográfica. O filme permite ao autor

analisar elementos da iconografia cristã, da arte barroca e do imaginário conspiratório para construir uma narrativa atravessada por disputas entre fé e racionalidade científica.

A terceira parte do livro, *Cinema, Identidade e Conflitos socioculturais*, reúne pesquisas que investigam, a partir de filmes, diferentes formas de representação das relações sociais, das identidades e dos conflitos socioculturais. Os capítulos abordam temas como violência, racismo, colonialismo, memória, pertencimento, migração, desigualdade social, marginalização e resistência cultural, articulando debates sobre experiências coletivas, disputas simbólicas e processos de exclusão.

No capítulo *Entre a tradição e a ruptura: Abril Despedaçado (2001) como fonte para a História Social do Sertão*, Wandressa Lima de Oliveira analisa o filme dirigido por Walter Salles como representação das estruturas de violência, honra e tradição presentes no Sertão brasileiro. A partir da trajetória de Tonho e de sua família, o texto discute os ciclos de vingança, as relações patriarcais e os mecanismos simbólicos que sustentam práticas herdadas historicamente. O capítulo também problematiza o Sertão como construção social e imaginária, articulando cinema, memória, infância, violência simbólica e resistência cultural.

Em *Pra viajar em Porto Alegre não precisa gasolina, Deu pra ti anos 70 (1980): a cidade como cena e discurso na construção de memórias e utopias*, Welisson Bernardi analisa o filme dirigido por Nelson Nadotti e Giba Assis Brasil a partir das relações entre juventude, cidade e memória urbana durante o final da ditadura civil-militar brasileira. A análise discute Porto Alegre como espaço simbólico de sociabilidade, experimentação cultural e elaboração geracional.

No capítulo *Vozes invisibilizadas: uma análise do filme Uma Onda no Ar (2002) e as relações entre Cinema e História*, Auselita dos Santos Coelho Brito discute o longa dirigido por Helvécio Ratton como representação das experiências de jovens negros da periferia de Belo Horizonte envolvidos na criação da Rádio Favela. O texto analisa o cinema como fonte, representação e agente histórico, articulando questões de racismo estrutural, comunicação popular, identidade periférica e resistência cultural. A autora também aborda as tensões entre representação e representatividade presentes na própria produção cinematográfica.

Em *Rio, 40 Graus* (1955): *relações étnico-raciais na abordagem cinematográfica de Nelson Pereira dos Santos*, Lisandra Roman analisa o clássico do Cinema Novo como representação das desigualdades raciais e sociais presentes na sociedade brasileira da década de 1950. O capítulo discute as relações entre estética cinematográfica, crítica social e representação da população negra e periférica no espaço urbano carioca e problematiza o cinema como linguagem política e instrumento de denúncia das violências estruturais do racismo brasileiro.

No capítulo *Narrativas pós-coloniais e a construção da identidade nacional: um olhar sobre Udju Azul Di Yonta* (1992), Virgínio Vicente Mendes analisa o filme de Flora Gomes como reflexão sobre memória, identidade nacional e pós-colonialismo na Guiné-Bissau. A partir das trajetórias dos personagens e dos elementos simbólicos da narrativa, o texto discute as tensões entre diversidade cultural, projeto nacional e heranças coloniais no contexto africano pós-independência. O capítulo problematiza ainda os usos políticos do cinema na construção da memória coletiva e das identidades nacionais.

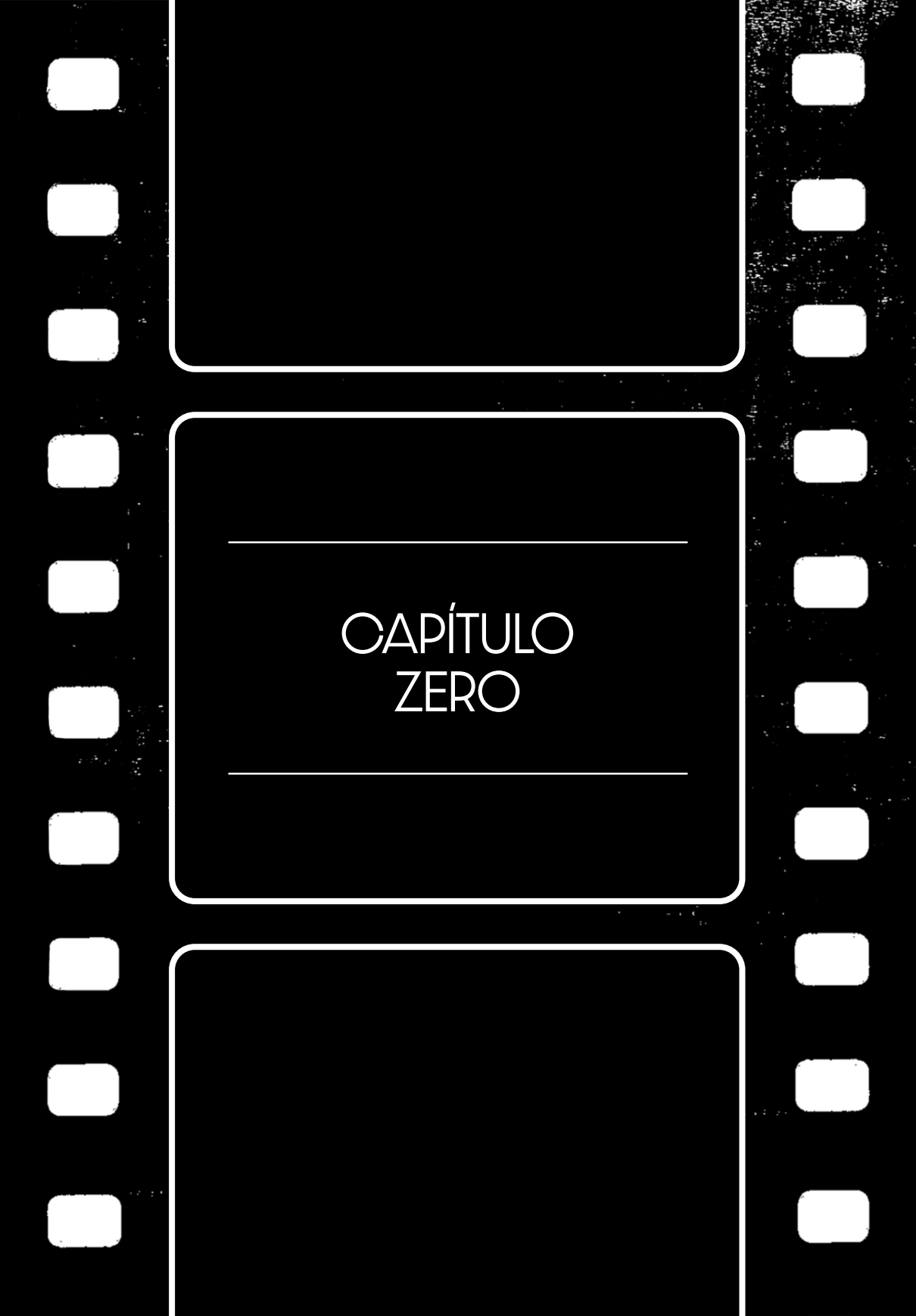
Em *Hollywood e a América Latina: o caso do cinema noir*, Tatiana Brandão de Araujo discute as representações latino-americanas produzidas pelo cinema estadunidense a partir das convenções estéticas e narrativas do film *noir*. A análise problematiza os modos pelos quais Hollywood construiu imagens sobre a América Latina, articulando exotização, violência, instabilidade política e imaginários coloniais.

No capítulo *His white house: o processo de branqueamento no filme His House* (2020), de Remi Weekes, Alcemar José de Mattos Pitágoras analisa o longa britânico como representação das experiências de imigração, deslocamento e racialização contemporânea. A partir da trajetória do casal protagonista, refugiados do Sudão do Sul na Inglaterra, o autor discute as relações entre branqueamento, xenofobia, racismo e apagamento cultural, problematizando os conflitos entre assimilação e preservação identitária.

Por fim, registamos que este livro contou com recursos do Programa de Apoio à Pós-Graduação (PROAP), da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) e que sua produção faz parte das atividades desenvolvidas no âmbito do Núcleo de Estudos de Memória e Cultura (NE-MEC), do Programa de Pós-Graduação em História (PPGH) da Universidade de Passo Fundo (UPF).

Referência

FELINTO, Erick. Cinema e tecnologias digitais. *In*: MASCARELLO, Fernando (Org.). **História do cinema mundial**. Campinas, SP: Papirus, 2006. p. 413-428.



CAPÍTULO ZERO

O historiador vai ao cinema

GERSON LUÍS TROMBETTA

Existe uma pergunta que, em diálogos informais, é utilizada para acentuar a obviedade de uma explicação. A expressão, sempre acompanhada de um tom jocoso e irônico, é: “entendeu ou quer que eu desenhe?”. Se observarmos com alguma calma os contextos em que tal expressão aparece, podemos encontrar ideias profundamente arraigadas tanto no senso comum quanto, surpreendentemente, nos meios acadêmico-científicos. “Entender” – sem o recurso ao “desenho” – sugere que, no território da validação do conhecimento, aquilo que está formalizado na linguagem, em proposições com sentido, é qualitativamente superior para a descrição de uma situação ou transmissão de teses do que aquilo que está mediado por imagens. A necessidade de uma imagem (“desenho”) funcionaria como um tipo de “fracasso epistemológico” do interlocutor. Ou seja, ao considerar o que julgo ser uma “falha” na capacidade compreensiva daquele com quem converso, sou obrigado a completar a explicação com algo “inferior”, mais didático, e, por decorrência, menos adequado às nuances e complexidades do conteúdo exposto.

No senso comum, a indagação “entendeu ou quer que eu desenhe?” tem um aspecto mais insolente. O “desenho” é uma forma de expressão típica do

universo infantil, funcionando como articulação entre a realidade e a imaginação. Nesse caso, não é uma simples brincadeira, mas uma forma vital de dar sentido ao mundo, uma vez que auxilia na organização dos pensamentos e no “processamento” das emoções. Supõe-se que, na medida em que a criança vai se tornando adulta, o recurso às imagens seja substituído pelas palavras estruturadas. Perguntar se alguém precisa do “desenho” para compreender uma explanação significa, pois, julgá-lo “infantil”, ainda inapto para as exigências epistemológicas da vida adulta.

Mas não nos enganemos! A “má vontade” com relação ao “desenho” não é propriedade exclusiva do senso comum. No âmbito acadêmico-científico, ainda que gráficos e figuras ilustrativas sejam plenamente aceitas e desejáveis, precisam estar acompanhadas de proposições que “esclareçam” o seu papel argumentativo. Basta ver que a “mídia” eleita para condensar e permitir circular os conhecimentos científicos é o artigo em revista, notadamente marcado pelo protagonismo do texto descritivo e conceitual. As estratégias da ciência, neste caso, parecem compartilhar das suspeitas platônicas com relação ao caráter mimético das imagens¹. A inferioridade do “desenho”, por ser cópia da cópia e afastada “três pontos” da verdade” não pode, de forma nenhuma, ser o veículo predileto para a comunicação do nobre, rigoroso e imaculado conhecimento científico.

E o que dizer, então, dos “desenhos em movimento”? O que dizer das imagens bruxuleantes que, por vezes, ganham a companhia de efeitos de toda a sorte (sonoros e visuais)? Imagine, caro leitor, se você pretendesse expor suas descobertas e elaborações, no campo das ciências humanas – que é a “floresta” onde habito –, somente com “imagens em movimento” e sem a companhia do texto proposicional. Qual revista aceitaria sua obra? Como os “pares” avaliariam? Como isso “circularia” e seria “citado”? Como “confiar” na legitimidade de uma comunicação tão esteticamente saturada e mobilizadora de afetos? Como incentivar um debate com a pretensão de consenso utilizando uma estratégia tão suscetível à múltiplas interpretações?

A predileção pelo discurso convencional durante muito tempo (e de modo especial no campo da História) não ficou restrita apenas à forma da

¹ Sobre a crítica platônica à mimesis e à posição das imagens no seu sistema ontológico, ver especialmente o Livro X de “A República”.

exposição do conhecimento. Ela abrangeu, também, as fontes do conteúdo. O documento, a letra estruturada, o registro organizado em texto, tendiam a ser os meios mais adequados para acessar as ideias, as tensões e os jogos de poder. “O que vale é o escrito!”, brada o senso comum. E a academia, por um bom tempo, adotou isso por princípio.

Talvez este quadro, tão superficialmente apresentado aqui, explique a demora e a resistência para a aceitação das “imagens em movimento”, como caminho efetivo para a produção e a exposição do conhecimento histórico. Não cabe, neste brevíssimo ensaio, o exame detalhado de todas as camadas e implicações desse processo. O que se pretende é apenas “imaginar teoricamente” a trilha do historiador até o cinema, pontuando aquilo que seria recomendável levar em seu “alforje epistemológico”. Para organizar a argumentação, o artigo desenvolve-se em três passos. A seção inicial (I), “Da ‘atração’ à ‘historiofotia’: cinema como fonte e forma” reconstrói, em linhas gerais, o percurso pelo qual o cinema passou de espetáculo visual associado à atração a objeto legítimo de investigação histórica e, posteriormente, a forma possível de elaboração historiográfica. Em seguida (II), a seção “Representar e exemplificar” examina os conceitos que permitem entender o não apenas como reflexo de uma realidade exterior o produto intencional de um autor, mas como sistema simbólico capaz de gerar sentidos, mobilizar afetos, exemplificar ideias e inquietações e determinar ações. Por fim, em “Sobem os créditos finais... e duas considerações metodológicas...” (III), são indicadas algumas precauções interpretativas para a análise fílmica, considerando tanto os elementos internos da linguagem cinematográfica quanto os fatores externos de produção, circulação e recepção das obras.

Da “atração” à “historiofotia”: cinema como fonte e forma (I)

O primeiro registro sobre o potencial do cinema como fonte, que se tem notícia, é um opúsculo de Boleslaw Matuszewski, fotógrafo e cinegrafista dos irmãos Lumière. Em março de 1898, publicou em Paris um opúsculo de doze páginas intitulado “Une nouvelle source de l’histoire du cinéma (Création d’un dépôt de cinématographie historique)” (Uma nova fonte para a história do ci-

nema - Criação de um repositório histórico de cinematografia) onde advogava pela criação de uma coleção pública de filmes. Ainda que poucos contemporâneos de Matuszewski tenham lido diretamente o livreto, muitos terão acesso a ele devido à ampla cobertura ocorrida nos jornais. Além disso, o fotógrafo-cinegrafista, muito habilmente, fez acreditar que a proposta possuía apoio oficial e que, de uma forma um tanto presunçosa, tinha prestígio por supostamente ter direito ao título de “fotógrafo do Imperador da Rússia”, já que havia filmado rapidamente a viagem do presidente francês Félix Faure a São Petersburgo, em 1897. Na ocasião ele teria filmado, fortuitamente, o primeiro filme “exibição” da história. Segundo Carou (2012, p. 18), na época se estabeleceu um pequeno debate entre a imprensa alemã e francesa se o presidente francês saudou ou não a guarda de honra do Czar. A imprensa alemã afirmava que não, mas o filme de Matuszewski provava justamente o contrário. A contundência do filme fez o *Jornal Le Figaro* vaticinar entusiasticamente que a história seria escrita através da cinematografia dali em diante (Carou, 2012, p. 18).

São três os argumentos básicos apresentados por Matuszewski (1898) a respeito da relevância do cinema como documento histórico: (i) os aspectos relevantes dos fatos, graças ao cinematógrafo, sobrevivem ilesos aos caprichos dos contadores de histórias; (ii) a “fotografia animada” ou “fotografia em movimento”, por permitir uma visão direta do passado (ao menos no que diz respeito aos atributos externos dos eventos), eliminará a necessidade de estudo e investigação; (iii) tecnicamente falando, a “imagem em movimento” é infalsificável. A fotografia comum, sustenta Matuszewski (1898, p. 9), “permite retoques gráficos, que pode chegar ao ponto da transformação. Mas tente retocar, da mesma forma para cada imagem, essas mil ou mil e duzentas fotografias quase microscópicas...!”² (tradução nossa³).

Amparado em tais argumentos e confiante no desenvolvimento dos cinejornais, Matuszewski advogava que tais fontes deveriam adquirir o status de arquivos históricos e fossem preservadas por órgãos oficiais. Desta forma, não seriam úteis apenas aos especialistas, como também colaborariam para

² “La photographie ordinaire admet la retouche graphique, qui peut aller jusqu’à la transformation. Mais allez donc retoucher, de façon identique pour chaque figure, ces mille ou douze cents clichés presque microscopiques...!”

³ Todas as traduções seguintes são de nossa responsabilidade.

deixar mais atraente o ensino da história. Apesar dos seus esforços políticos e da publicação de um outro texto sete meses depois (*“La photographie animée, ce qu’elle est, ce qu’elle doit être”*), o projeto de Matuszewski não avançou, o que revelou o blefe quando anunciou que o assunto era tratado nos mais altos escalões do Estado. O próprio Matuszewski legou poucos vestígios após a ousada iniciativa. Sabemos apenas que se dedicou à criação de retratos fotográficos em esmalte vítreo, talvez motivado pela ideia de fazer com que a fotografia escapasse aos efeitos do tempo, tal qual o cinema (Carou, 2012, p. 19).

Um dos fatores que pode explicar, ao menos parcialmente, a falta de adesão rápida aos propósitos de Matuszewski, é a própria natureza interna do cinema produzido durante os seus primeiros anos (entre 1895 e 1906). Em vez de contar histórias complexas, a partir de itinerários narrativos minimamente estruturados, esse tipo de cinema tinha o intuito de impressionar, chocar e exibir a própria tecnologia das imagens em movimento. É o que Gunning (1990), inspirado nos escritos de Eisenstein, batiza de “cinema de atrações”.

O “cinema de atrações”, de acordo com Gunning (1990, p. 57)) está asentado na sua capacidade de mostrar algo. É um cinema exibicionista, em oposição ao elemento voyeurístico do cinema narrativo (Metz, 1980). Uma das características mais emblemáticas da relação que o cinema de atrações é o olhar recorrente dos atores para a câmera (Gunning, 1990, p. 57). No cinema posterior, esse gesto vai ser cuidadosamente evitado por ser entendido como prejudicial ao jogo de ilusão ali proposto. No “cinema de atrações” vamos encontrar, prossegue Gunning (1990, p. 57) desde comediantes sorrindo para a câmera até as constantes reverências e gestos dos mágicos. Impulsionado pela busca da atenção do espectador, é um cinema que explicita de modo muito claro sua disposição em romper um mundo ficcional fechado em si mesmo.

O “cinema de atrações” tem como alvo a atenção do espectador, capturando suas emoções e curiosidade visual. Nele, a exibição teatralizada suplanta qualquer narrativa, enfatizando o estímulo direto do choque ou da surpresa em detrimento da apresentação de uma história ou da criação de um universo diegético (Gunning, 1990, p. 59). Sem lançar mão de personagens psicologicamente complexos e utilizando atrações tanto ficcionais quanto não ficcionais, sua dinâmica busca o externo, em direção a um espectador consciente.

A ausência de componentes característicos da narrativa clássica, associada ao uso recorrente de procedimentos voltados à captura imediata da atenção do espectador, pode ter contribuído para afastar o cinema, em seus primeiros anos, do horizonte de interesse dos historiadores. Um cinema marcado pela lógica da atração e pela ênfase no impacto visual parecia não corresponder, à primeira vista, às exigências então atribuídas a uma experiência histórica digna de registro, isto é, à organização de eventos ou vivências em uma sequência inteligível e relacional. Talvez este seja exatamente o motivo do projeto de Matuszewski não ter repercutido entre acadêmicos no início do século XX.

Um dos primeiros estudos sistemáticos dedicados à relação entre cinema e história surgiria apenas algumas décadas mais tarde, com a obra de Siegfried Kracauer, teórico cultural frequentemente associado à primeira geração da Escola de Frankfurt. Publicado em 1947, *De Caligari a Hitler: uma história psicológica do cinema alemão* examinou a trajetória do cinema expressionista alemão entre 1919 e 1933, argumentando que essas produções condensavam disposições psíquicas, tensões sociais e inclinações autoritárias que, posteriormente, encontrariam expressão política no nazismo. Para o autor, Hitler aparece menos como uma anomalia isolada do que como uma resposta historicamente situada a dilemas coletivos já figurados no imaginário cinematográfico do período. A contribuição de Kracauer merece destaque justamente por tratar o cinema para além do entretenimento, considerando-o como documento privilegiado para a análise das mentalidades coletivas, das formas de sensibilidade social e das transformações históricas.

A partir daí, de forma gradual e com perspectivas variadas, diversos campos passaram a abordar o cinema com “respeito epistemológico”. No campo específico da historiografia, foi durante as décadas de 1970 e 80, que apareceram os que agora são considerados os “mestres” neste estudo, de modo especial Marc Ferro, com seu clássico “Cinema e História”⁴. Ferro (1992), entende os filmes como um dos espaços onde estão decantados os medos, as aspirações e os interesses de sua própria época. O autor sustenta que o cinema até mesmo “dribla” sistemas ideológicos de controle revelando as tensões sociais e conflitos de toda ordem. Neste particular, os filmes de ficção são tão ou mais ricos

⁴ Publicado originalmente na França em 1977.

que os documentários. Enquanto o documentário se inspira fatos e discursos diretos, a ficção opera no campo dos desejos, valores e visões de mundo, agindo como um sintoma do seu tempo.

De acordo com as teses de Marc Ferro (1992), todo filme é “fonte” para compreensão dos “agoras” onde surge. Filmes como os recentes “Ainda estou aqui” (2024), de Walter Salles, ou “O agente secreto” (2025), de Kleber Mendonça Filho, podem ser compreendidos não como “recortes” do período da ditadura cívico-militar brasileira, mas como expressões (representações ou exemplificações) do mal-estar diante do avanço de pautas de extrema-direita e do perigo de novos golpes que se desenham na atualidade.

Um outro exemplo da “temporalidade” do cinema podemos encontrar nas distopias. Ali estão explicitados, de forma contundente, os medos de cada época. A recente onda de filmes que flertam com temas pós-apocalípticos e ameaças de extinção da natureza ou da humanidade são documentos históricos completos sobre as inquietações atuais sobre a crise ambiental e os limites do capitalismo. Não são, portanto, meras especulações criativas com a função de entreter com estímulos visuais, sonoros e emocionais, capturando a imaginação do espectador por menos de duas horas.

Há ainda um ponto importante a considerar quando se discute a relevância do cinema para a historiografia. Durante muito tempo, o cinema foi relegado à condição de simples “atração”, quase como um divertimento circense, sem reconhecimento como fonte histórica. A partir dos anos 1980, porém, ganhou força a ideia de que os cineastas também podem ser compreendidos como historiadores, na medida em que narram, por meio de imagens e sons, a experiência humana no tempo. Assim, o cinema não apenas reúne conteúdos valiosos para a pesquisa histórica, mas também oferece ao historiador uma linguagem alternativa para apresentar o conhecimento histórico. É a isso que Hayden White (1988) chamou de “Historiofotia”. Ao articular razão, estética e emoção, informando e formando modos de olhar e sentir, os filmes representam, hoje, um desafio para a historiografia semelhante ao que a escrita representou outrora em sua relação com a história oral (Rosestone, 1998).

Na visão de White (1988), na mesma esteira de Rosestone (1998; 2010), o argumento de que os filmes são “débeis” discursivamente por favorecerem a narração em detrimento da análise e pela sua incapacidade de levar adiante

um debate historiográfico – que envolve descrição, análise e interpretação –, deveria ser peremptoriamente rechaçada pelo seguinte: (i) a evidência fotográfica e cinematográfica oferta uma base para recriação dos contornos de eventos passados muito mais segura do que o testemunho verbal (White, 1988, p. 1194); (ii) a história, seja em audiovisual ou seja escrita, não “espelha” os eventos que relata, mas os representa. O cinema, nesse sentido, assume o construtivismo da historiografia, deixando claro que: “Toda história escrita é produto de processos de condensação, deslocamento, simbolização e qualificação, exatamente como os utilizados na produção de uma representação cinematográfica. Apenas o meio difere, não a forma como as mensagens são produzidas”⁵ (White, 1988, p. 1194). O que se destaca, aqui, é a representação e não o evento, a interpretação e não a descrição literal; (iii) sobre as interdições a respeito da participação do cinema no debate historiográfico, White (1988, p. 1196) alega que, na historiografia (entendida enquanto construtivista) os fatos são “[...] constituídos pela subsunção de eventos sob uma descrição, ou seja, por atos de predicação. A ‘adequação’ de qualquer relato do passado, então, depende da escolha do conjunto de conceitos efetivamente utilizados pelos historiadores [...]”⁶ visando transformar informações sobre eventos em fatos políticos, culturais e psicológicos. A questão, então, é se um discurso distintamente imagético pode ou não realizar o mesmo protocolo. Na visão de White (1988, p. 1196), “sequências de planos e o uso de montagem ou closes podem ser usados para pregar tão eficazmente quanto frases, sentenças ou sequências de sentenças no discurso falado ou escrito”⁷.

Ao final desta seção, temos um quadro geral sobre como o cinema foi transformando seu estatuto historiográfico de mera “atração” – quase circense – para um modelo de linguagem e exposição do conhecimento. Passamos agora a examinar quais são os “ingredientes” cognitivos que o historiador pode encontrar no cinema.

⁵ “Every written history is a product of processes of condensation, displacement, symbolization, and qualification exactly like those used in the production of a filmed representation. It is only the medium that differs, not the way in which messages are produced”.

⁶ “[...] facts are constituted by the subsumption of events under a description, which is to say, by acts of predication. The ‘adequacy’ of any given account of the past, then, depends on the question of the choice of the set of concepts actually used by historians [...]”

⁷ “Sequences of shots and the use of montage or closeups can be made to predicate quite as effectively as phrases, sentences, or sequences of sentences in spoken or written discourse”.

Representar e exemplificar (II)

O campo de interesse em torno das relações entre cinema e história é amplo. Pode envolver aspectos sobre a história do cinema, as transformações das técnicas de produção e reprodução, as alterações dos espaços de exibição no decorrer do tempo, os impactos nos espectadores, os interesses comerciais e suas consequências, suas conexões com interesses políticos e ideológicos, as relações com as demais formas de arte, etc. Neste ensaio importa olhar mais de perto algo já apontado anteriormente, a saber, o seu papel como exemplificação e representação historiográfica. Entender o cinema por esta perspectiva permite reconhecer o seu papel como mobilizador de afetos, capturando a imaginação e fixando ideias. Por decorrência, o cinema assume a função de agente histórico uma vez que afetos mobilizados e ideias fixadas geram ações tanto em pequena escala (nas microrrelações cotidianas) quanto em projetos políticos amplos ligados a Estados.

Os conceitos de exemplificação e representação devem ser vistos aqui como complementares. Representar indica “estar por outro”. Ou seja, a “representação” insinua um tipo de “transpassamento”, no mesmo sentido da luz atravessando uma superfície mais ou menos transparente. Ao estudar um filme como representação, estamos olhando para os elementos do filme – enredo, diálogos, gestos, trilha musical, sons ambientais, efeitos, cores, cenários, objetos de cena e ângulos de câmera – como, de alguma forma, estando no “lugar de outro”, o “representado” propriamente dito. É este jogo que constitui a riqueza da representação e seu poder de fixar ideias que ultrapassam a obra e, até mesmo, direcionar comportamentos. Já o conceito de exemplificação, nos oferta a possibilidade de entender os aspectos do filme como “amostras” diretas de sentido.

Ao interrogar “de onde vêm os significados?”, Stuart Hall (2016, p. 46) distingue três abordagens fundamentais para compreender o funcionamento da representação pela linguagem: a reflexiva, a intencional e a construtivista. Embora sua análise se concentre prioritariamente nas formas linguísticas convencionais, sobretudo a linguagem escrita e falada, tais perspectivas podem ser mobilizadas, *mutatis mutandis*, para pensar também os processos de significação próprios do cinema. Afinal, a imagem cinematográfica, articulada a sons,

gestos, enquadramentos, ritmos narrativos e escolhas de montagem, constitui igualmente um sistema de representação por meio do qual sentidos são produzidos, disputados e socialmente compartilhados.

Na abordagem *reflexiva*, o sentido representado é pertencente a algum evento, pessoa ou objeto do mundo real. Ou seja, o que estamos assistindo no filme é a imitação criativa da verdade que está fixada no mundo. O mundo real ofertaria a “essência” que deveria ser alcançada ao experimentarmos a “aparência” do filme. A pergunta que este enfoque sugere é: qual é a realidade histórica que o filme expressa? O filme é “fiel” a essa realidade? Quais são os ingredientes meramente ficcionais que a obra usa e quais são baseados em fatos? Como “reflexo” de “algo” que o precede, a qualidade representacional do cinema seria julgada pelo critério de sua ancoragem neste “algo”.

A abordagem *intencional* aposta suas fichas que a representação está ligada à expressão de um desejo ou pretensão (intenção) do autor (ou autores) que a criou. Neste caso, prossegue Stuart Hall (2016, p. 48), é o autor “quem impõe seu único sentido ao mundo”. Distintamente do enfoque reflexivo, não há aqui um gesto imitativo como origem, mas uma subjetividade operante que baseia a obra e a pergunta básica deveria ser: qual é a intenção do autor com essa produção?

Por fim, a abordagem *construtivista* reconhece o caráter público e social da representação: “Ela atesta que nem as coisas nelas mesmas, nem os usuários individuais podem fixar os significados na linguagem. As coisas não *significam*: nós *construímos* sentido, usando sistemas representacionais” (Hall, 2016, p. 48. Grifos do autor). O construtivismo representacional não renega a existência do mundo material. O que enfatiza é que a forma como compreendemos e julgamos o mundo é decidida em processos simbólicos. Os atores sociais usam os sistemas representacionais disponíveis na cultura para organizar as referências de inteligibilidade do mundo e comunicá-las. Os sistemas representacionais consistem nos sons que emitimos, nas fotografias, nos textos que imprimimos, nos impulsos digitais, nas imagens em movimento dentre outras expressões da cultura. Para Stuart Hall (2016, p. 49) “a representação é uma prática, um tipo de ‘trabalho’, que usa objetos materiais e efeitos. O *sentido* depende não da qualidade material do signo, mas de sua *função simbólica*” (grifos do autor). Ao propor formas de acessar e compreender o mundo, cada

representação se inscreve na “batalha” com outras representações. A pergunta a ser feita pelo investigador, então, seria: como essa obra (filme, pintura, texto literário...) legitima uma visão de mundo específica? A quais interesses isso atende? Quais são os efeitos dessa representação? Que ações são por ela estimuladas e justificadas?

Ainda que as três abordagens possam ser articuladas em todos os processos interpretativos é a terceira que nos parece mais fértil para o historiador que vai ao cinema. Cada filme é um sistema simbólico que ordena e fixa – e por que não dizer, “constrói” – aspectos do mundo, direcionando nossas concepções e ações. Pensemos, como exemplo, no épico “Titanic”, de 1943, encomendado pelo ministro da propaganda nazista Joseph Goebbels e dirigido inicialmente por Herbert Selpin⁸. Ainda que possa ser classificado como “baseado em fatos”, o filme todo está voltado para a “construção” de sentidos específicos: apresentar a superioridade da indústria cinematográfica alemã; demonstrar que a ganância desmedida dos capitalistas britânicos e americanos foi o responsável pelo desastre; exibir a bravura e o altruísmo dos homens alemães com a adição inteiramente ficcional de um heroico oficial alemão. Os responsáveis pela produção, especialmente Goebbels, atribuíram ao filme um lugar estratégico no esforço de guerra, mobilizando para sua realização expressivos recursos humanos, técnicos e financeiros. A obra deveria contribuir para consolidar a representação de britânicos e norte-americanos como moralmente inferiores aos alemães, além de associar seu modo de vida à ganância, à irresponsabilidade e à destruição. O filme funcionaria como instrumento de mobilização simbólica, destinado a alimentar disposições afetivas e políticas favoráveis à guerra no *front* ocidental.

Dois aspectos merecem destaque a respeito do “Titanic” nazista. O primeiro consiste no fato de que, embora o filme se afaste do naufrágio histórico ao introduzir personagens, diálogos e intrigas ficcionais, ele constitui um documento histórico relevante justamente por permitir entrever concepções, afetos e tensões próprias do contexto em que foi produzido. O segundo aspecto refere-se à sua circulação: apesar dos vultosos recursos humanos, técnicos e

⁸ Durante as filmagens, Herbert Selpin foi preso acusado de proferir comentários depreciativos sobre o exército alemão. Poucos dias depois, Selpin foi encontrado morto na prisão, em circunstâncias oficialmente apresentadas como suicídio por enforcamento. A conclusão do filme ficou, então, a cargo de Werner Klingler.

financeiros mobilizados em sua realização, a obra não foi exibida na Alemanha por determinação do próprio Goebbels. A justificativa oficial indicava que a representação da tragédia poderia abalar a moral da população alemã ao reavivar experiências de sofrimento e perda. Uma leitura historicamente mais plausível, contudo, sugere que o filme se tornara incômodo porque apresentava um grande navio conduzido ao desastre pela ambição desmedida do presidente da *White Star Line*, J. Bruce Ismay, e de seus acionistas. Tal imagem poderia ser percebida como uma alegoria demasiadamente próxima da própria Alemanha de 1943: um país de grandes proporções levado a uma situação de altíssimo risco pelas decisões de suas lideranças, precisamente quando as tropas alemãs recuavam em diversas frentes e a possibilidade da derrota se tornava cada vez mais evidente. A interdição do filme revela não apenas os limites da propaganda, mas também o receio de que uma obra concebida para produzir sentidos favoráveis ao regime pudesse, involuntariamente, suscitar interpretações críticas acerca de sua própria condução política.

Mas, afinal, em que consiste a exemplificação? Em termos gerais, trata-se de um modo de referência no qual um símbolo funciona como exemplo de determinadas propriedades que possui e às quais, em uma dada circunstância, remete. A exemplificação, portanto, supõe sempre uma seleção de propriedades relevantes, definidas pela situação de uso e pelo sistema simbólico em que o objeto se inscreve. Quando deslocada para o domínio das artes, essa noção sugere que determinadas obras também exibem e fazem operar algumas de suas próprias propriedades como elementos significativos⁹. Um quadro de Kandinsky, por exemplo, pode exemplificar o azul, a geometrização das formas, o contraste cromático ou a organização espacial.

A noção de exemplificação não se restringe às obras abstratas. Certos filmes – ou determinadas sequências de cenas – também podem operar como sistemas simbólicos organizados pela exemplificação. Além de instaurar um espaço de ficcionalidade, no qual se desenvolve o jogo do faz de conta e os prazeres a ele associados, o cinema constitui igualmente uma forma de comunicação de sentimentos, percepções e modos de experiência. A “sétima arte”

⁹ Uma exposição mais detida da teoria da “exemplificação”, bem como de suas implicações para a compreensão da arte como forma específica de produção de conhecimento, pode ser encontrada no artigo “As ‘visões’ de Tirésias: arte, música e compreensão”, indicado nas referências.

pode exemplificar situações-problema, inquietações e ideias, ao mesmo tempo em que constrói associações, distinções e categorias que contribuem para a organização simbólica das experiências históricas. Um exemplo particularmente expressivo encontra-se na cena final de *Blow-Up* (1966), de Michelangelo Antonioni. Nela, o fotógrafo de moda Thomas retorna, desiludido, ao parque onde supostamente havia fotografado um assassinato. A tranquilidade do lugar é interrompida pela chegada de um grupo de mímicos, que inicia uma partida imaginária de tênis. Em determinado momento, a bolinha inexistente cai perto do fotógrafo. Interpelado pelos olhares dos jogadores, Thomas solta (por um instante) sua câmera fotográfica e devolve a bolinha invisível à quadra (Figura 1).



Figura 1. O encontro com a bolinha invisível (cena de *Blow up*).

Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=DNP6HqX7H9w>.

Logo em seguida, enquanto o rosto do protagonista é colocado em primeiro plano, ocorre uma inflexão decisiva: em um momento epifânico, ele ouve o som da bolinha invisível sendo rebatida por raquetes igualmente invisíveis (Figura 2).



Figura 2. Uma epifania (cena de *Blow up*).

Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=DNP6HqX7H9w>.

A sequência é uma “amostra” (ou exemplo) particularmente eloquente do modo como as imagens – fotográficas e cinematográficas – participam ativamente da “construção” daquilo que convencionamos chamar de real. O “som”, produto do “invisível”, faz parte dos processos representacionais que utilizamos para compor o que chamamos de realidade.

Sobem os créditos finais... e duas considerações metodológicas... (III)

Por fim, registro duas ponderações sobre o que o historiador deveria “levar consigo” em termos metodológicos quando resolve “ir” ao cinema. Considerando a complexidade da linguagem cinematográfica e sua característica de “arte total”, a primeira consideração metodológica a fazer é sobre a pertinência da adoção de um procedimento híbrido, multidisciplinar e pluridiscursivo. Afinal, é preciso, de algum modo, no processo de análise fílmica, prestar atenção: nos discursos imagéticos (visuais); nos discursos verbais (presentes nos diálogos e nos monólogos); nos discursos sonoros (das trilhas musicais e dos sons ambientais); na indumentária; nos gestos; nos objetos de cena; nos ângulos e movimentos de câmera (que pode ser considerada como a condutora da narrativa); nas montagens e edições; nos efeitos emocionais produzidos

no espectador; nas tensões e interditos; e, obviamente, nos aspectos representacionais e exemplificativos. Como sugere Barros (2011, p. 197), “pode ser empregada para a análise historiográfica da fonte fílmica uma espécie de contrapartida da ‘análise intensiva’ ou da ‘descrição densa’”, direcionando o foco (e o método) para “aspectos casuais, detalhes, indícios, dimensões da realidade fílmica da qual frequentemente não se apercebem mesmo os profissionais envolvidos com sua produção” (Barros, 2011, p. 197).

Mas isso não é tudo! Há ainda uma segunda consideração a fazer exatamente sobre o que, às vezes, é negligenciado pelo olhar do historiador, a saber: os fatores “externos” ao filme. Prestar atenção nisso abre uma diversidade de acessos à temporalidade da película, contribuindo decisivamente para a compreensão do seu caráter representacional e exemplificativo. É preciso observar: a cronologia da produção do filme (da produção ao lançamento); o contexto histórico; os responsáveis pelo processo de produção (pessoas, instituições e empresas); os custos e financiadores; a comparação com outras versões (se existirem); as alterações realizadas durante a produção ou edição final (por interesse comercial, censura ou outro motivo); a equipe técnica envolvida; o público-alvo; repercussões na mídia; e, os aspectos biográficos dos produtores (que tipo de filmes já produziram, seus interesses políticos e econômicos).

A quantidade de tópicos citada acima pode provocar uma certa “vertigem”. Por conta disso é crucial ter em mente que nem todos tem o mesmo peso e que são interdependentes. O valor de cada dimensão, considerada isoladamente ou em conexão com as demais, depende das perguntas que queremos responder. Para orientar a tarefa do historiador na análise fílmica, Caparrós Lera (1997, p. 101) apresenta um roteiro bastante didático. Tomamos a liberdade de reproduzi-lo (parcialmente) aqui: A) Contextualização (contexto histórico; contexto fílmico); B) Processo de criação artística e industrial (produção; distribuição; exibição); C) Análise do filme (elementos ideológicos; elementos estéticos; valores e mensagens; contextualização nos *mass-media*); D) Impacto do filme (consequências imediatas, consequências a longo prazo).

As considerações metodológicas aqui apresentadas – com a descrição de elementos de análise e a indicação de um possível roteiro interpretativo – não têm a pretensão de esgotar a riqueza que o historiador pode encontrar no cinema. Ao contrário, seu propósito estará plenamente alcançado se o caro leitor

se sentir provocado a rever criticamente os reducionismos que ainda ecoam na expressão “entendeu ou quer que eu desenhe?” e, a partir disso, dispor-se a realizar, como sugere Marc Ferro (1992, p. 19), uma “leitura histórica do filme e uma leitura cinematográfica da história”. Trata-se, em última instância, de reconhecer que todo filme é histórico e que toda história, de algum modo, daria um filme.

THE END!

Referências

AINDA ESTOU AQUI. Direção: Walter Salles. Produção de Rodrigo Teixeira, Maria Carlota Bruno e Martine de Clermont-Tonnerre. Sony Pictures; Video-Filmes; RT Features, 2024.

BARROS, José D'Assunção. Cinema e história: considerações sobre os usos historiográficos das fontes filmicas. **Comunicação & Sociedade**, ano 32, n. 55, p. 175-202, jan./jun. 2011.

BLOW-UP: depois daquele beijo. Direção: Michelangelo Antonioni. Los Angeles: Warner Home Video, 1966.

CAPARRÓS LERA, José María. Análisis crítico del cine argumental. *Historia, Antropología y Fuentes Orales*, n. 18, p. 89-102, 1997.

CAROU, Alain. Une nouvelle source de l'histoire du cinéma, de Boleslas Matuszewski (1898). Paris: Bibliothèque Nationale de France. 2012. (Le Dossier 01).

CORTÁZAR, Julio. Las babas del diablo. In: CORTÁZAR, Julio. **As armas secretas**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.

GOODMAN, Nelson. **Linguagens da arte**: uma abordagem a uma teoria dos símbolos. Lisboa: Gradiva, 2006.

GOODMAN, Nelson. **Modos de fazer mundos**. Porto: ASA, 1995.

FERRO, Marc. **Cinema e História**. São Paulo: Paz e Terra, 1992.

GUNNING, Tom. The cinema of attractions: early film, its spectator and the avant-garde. In: ELSAESSER, Thomas (org.). **Early cinema**: space, frame, narrative. London: BFI, 1990. p. 56-62.

- HALL, Stuart. **Cultura e representação**. Rio de Janeiro: PUC-Rio, 2016.
- KRACAUER, Siegfried. **De Caligari a Hitler**: uma história psicológica do cinema alemão. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1988.
- MATUSZEWSKI, Boleslas. **Une nouvelle source de l'histoire du cinéma**: création d'un dépôt de cinématographie historique. Paris: [s. n.], 1898.
- METZ, Christian. **O significante imaginário**: psicanálise e cinema. Lisboa: Livros Horizonte, 1980.
- O AGENTE SECRETO. Direção: Kleber Mendonça Filho. Produção: CinemaScópio Produções, MK2 Films, Lemming Film, One Two Films e Arte France Cinéma. Brasil/França: Vitrine Filmes, 2025.
- PLATÃO. **A República**. 7. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1993.
- ROSENSTONE, Robert. **A história nos filmes, os filmes na história**. São Paulo: Paz e Terra, 2010.
- ROSENSTONE, Robert. História em imagens, história em palavras: reflexões sobre a possibilidade de plasmar a história em imagens. **O Olho da História**: revista de história contemporânea, Salvador, v. 1, n. 1, set. 1998.
- TITANIC. Direção: Herbert Selpin e Werner Klingler. Alemanha: Tobis Productions / UFA, 1943.
- TROMBETTA, Gerson Luís. As “visões” de Tirésias: arte, música e compreensão. **Per Musi**. Ed. por Fausto Borém e Lia Tomás. Belo Horizonte: UFMG, n.35, p.1-14. 2016.
- WHITE, Hayden. Historiography and historiophoty. **The American Historical Review**, v. 93, n. 5, dez. 1988.

PARTE I

CINEMA E EXPERIÊNCIA DE CRISE

Articulações entre o real e a imaginação em *Blow Up* (1966)

CLÁUDIA MARIZA MATTOS BRANDÃO

Na minha adolescência, na década de 1970, o programa preferencial para as tardes de domingo eram as matinês no Cine Teatro Glória.¹ Foi em uma dessas tardes que assisti pela primeira vez *Blow Up*² (1966), o primeiro filme inglês do cineasta italiano Michelangelo Antonioni (1912 - 2007). Lembro que saímos desconcertadas do cinema, sem entender a história, achando tudo “muito louco”, especialmente a sequência final, do silencioso jogo imaginário de tênis.

Blow Up é considerado um clássico da história do cinema e não saberia precisar quantas vezes o revi o filme. E foi o exercício de assistir repetidas vezes a essa obra que me ajudou a apreender os múltiplos sentidos que emanam da obra. Sobre a sequência final, que outrora tanto me inquietou, entendo que ela reafirma a questão emblemática perseguida pelo protagonista da trama: a de que a realidade pode ser uma estranha fantasia, assim como uma miragem.

¹ Localizado em Rio Grande (RS), o cinema de calçada foi inaugurado em dezembro de 1955, encerrando suas atividades em 2005. Era um dos maiores do Rio Grande do Sul, com 2500 lugares, sendo um dos primeiros do estado a ter uma tela retangular.

² *Blow Up*: Depois daquele Beijo. Direção: Michelangelo Antonioni. Bridge Films, Carlo Ponti Production, Metro Goldwyn Mayer (MGM), 1966. 111 min. Technicolor. Título original: *Blow Up*.

Lançado no Brasil sob o título *Blow Up - Depois Daquele Beijo*, a obra de Antonioni influenciou o cinema dos anos 1970, sendo indicado ao Oscar de Melhor Roteiro e Direção. Alguns críticos consideram Antonioni como um cineasta cujos filmes se aproximam mais do conceito de arte do que de entretenimento. Isso se deve, principalmente, ao uso de metáforas visuais para uma abordagem indireta dos temas, o que na época das filmagens era considerado um tabu. *Blow Up* é inspirado no conto “As babas do diabo”, de Júlio Cortázar, sendo que o diretor, em sua livre adaptação, conservou a temática e a base proposta por Cortázar. O filme também se baseia na vida do famoso fotógrafo londrino David Bailey (1938), conhecido por trabalhar para algumas das maiores revistas de moda do mundo, inovando o gênero “fotografia de moda” e o modo de retratar as celebridades.

A história gira em torno dos conflitos de um fotógrafo profissional que registra secretamente um casal numa praça, cujas imagens ampliadas revelam (ou parecem revelar) um assassinato em curso. Tanto o conto quanto o filme propõem reflexões sobre os limites entre realidade e imaginação, mostrando a multiplicidade de significados que emergem da ambiguidade da linguagem. E isso se confirma na primeira frase dita pelo narrador, no trailer oficial do filme³: “*Sometimes reality is the strangest fantasy of all*”.⁴

Em síntese, Antonioni nos faz refletir sobre uma das questões filosóficas primordiais: “O que é o real?”. O diretor faz isso através de uma trama balizada pelo olhar de um *expert* na contemplação do mundo – um fotógrafo – que muitas vezes busca encontrar a “verdadeira” realidade atrás das aparências, incitando uma discussão sobre a representação de realidade que uma imagem fotográfica apresenta.

Logo na abertura, durante a apresentação dos créditos iniciais, fica nítido o vanguardismo de Antonioni, que transforma um procedimento técnico em metáfora. Sobre um fundo amarelo, vários letreiros vazados se sucedem, através dos quais podemos vislumbrar pedaços de uma imagem. No momento em que surge o nome do filme, as letras aumentam de tamanho apresentando pela primeira vez a imagem completa, que logo desaparece. O que vemos

³ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=TrJ9U75OZOw>. Acesso em: 12 jul. 2025.

⁴ “Algumas vezes a realidade é mais estranha do que todas as fantasias” (tradução da autora).

é uma mulher num telhado retirando a roupa, deixando clara a potência do olhar *voyeur* de um fotógrafo e a capacidade de penetrar na intimidade que os equipamentos fotográficos portam em si mesmos. Ou seja, o diretor oferece nessa breve aparição uma síntese metafórica da discussão que perpassa a obra fílmica, e que dificilmente é percebida por espectadores desavisados.

Thomas, o protagonista da história, cujo nome não é citado no filme, é interpretado pelo ator David Hemmings. Ele é um dos mais ilustres e requisitados fotógrafos de moda, na *Swinging London* dos anos de 1960, em plena revolução sexual e cultural. O arrogante personagem é rico, egocêntrico e individualista, desprezando as modelos/mulheres, tratadas por ele como meros objetos de cena para composição da imagem, tal e qual instrumentos de representação adequados à *mise-en-scène* pretendida.

“A ‘*Swinging London*’ no cinema foi mais bem mostrada por um italiano: Michelangelo Antonioni e seu *Blow-Up*, de 1966. Tudo sobre o período está lá. O rock inglês, os artistas, modelos e todas as cores”, afirma Marcelo Rezende, em reportagem publicada na *Folha de São Paulo* em 16 nov. 1995. O filme apresenta uma performance memorável da banda *The Yardbirds*, da qual participou Jimmy Page, antes do *Led Zeppelin*, o que nos ajuda a entender o comportamento dos jovens da época. Destaca-se também a qualidade da direção de fotografia de Carlo Di Palma, com suas explosões de cores e formas retilíneas.

Thomas é um jovem em crise, vivendo em estado de letargia e tédio, sempre acompanhado de sua câmera analógica, uma Nikon F, a primeira 35 mm SLR, que conquistou o mundo em 1959. Embora seja um profissional famoso, sua vida não é perfeita como sugerem as aparências, e suas atitudes flertam com o estranho, denotando desvios de comportamento, principalmente de natureza sexual. O personagem tem uma vida conturbada, caótica e aparentemente infeliz, remetendo a discussões e percepções filosóficas que se afirmam naquele emblemático momento histórico, versando sobre o tédio e o vazio existencial que permeava a vida em sociedade de então. Ou seja, essas são reflexões que permanecem até hoje, só que agora percebidas em suas exacerbações. Sendo assim, a obra fílmica continua atual em suas provocações.

O cartaz do filme (Figura 1) reproduz uma cena alegórica do filme, apresentando uma síntese simbólica do perfil comportamental do personagem. A

cena erótica, uma rápida aparição de cinco minutos, foi protagonizada pela famosa supermodelo alemã Veruschka (1939), que era um ícone do mundo *fashion* da *Swinging London*, transformada pelo filme em celebridade mundial.

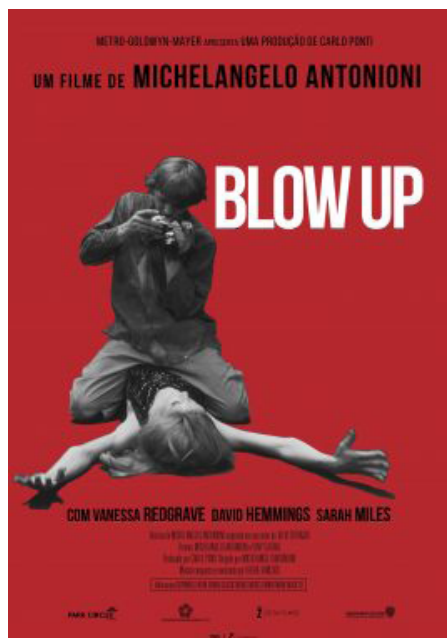


Figura 1. Cartaz do filme *Blow Up*.

Fonte: <https://www.caixabelasartes.com.br/filme/blow-up/>.

Em *Blow Up* (Depois daquele beijo), Antonioni leva um fotógrafo de moda a rondar convulsivamente em torno do corpo de Veruschka, com a câmera a clicar. Maldade, de fato! Com efeito, usar uma câmera não é um modo muito bom de aproximar-se sexualmente de alguém. Entre o fotógrafo e seu tema, tem de haver distância. A câmera não estupra, nem mesmo possui, embora possa atrever-se, intrometer-se, atravessar, distorcer, explorar e, no extremo da metáfora, assassinar – todas essas atividades que, diferentemente do sexo propriamente dito, podem ser levadas a efeito à distância e com certa indiferença (Sontag, 2004, p. 23).

As palavras de Susan Sontag nos ajudam a entender o que Antonioni anuncia desde a sequência inicial de apresentação dos créditos, aquilo que

através de uma análise psicanalítica pode ser percebido como metáforas visuais/imagéticas de duas pulsões fundamentais, segundo os estudos freudianos, sexo e morte, nas quais a câmera pode ser reconhecida como um falo. Essa é uma questão levada ao extremo no filme de Michael Powell, “A Tortura do Medo” (1960), que recomendo aos amantes dos clássicos.

Embora este texto não objetive focar tal discussão, é inegável o destaque dado por Michelangelo à instância psicanalítica, problematizando questões relativas ao hábito de fotografar, à postura do fotógrafo e à própria imagem fotográfica. Isso, num período em que se destacavam no contexto mundial as reflexões acerca das inter-relações entre sociedade e imagem. Na década de 1960, o francês Guy Debord questionava as sociedades “cosméticas”, lançando em 1967 o livro “A Sociedade do Espetáculo”. Os Estados Unidos eram sacudidos pelas provocações da *Pop Art* e do artista Andy Warhol (1928 - 1987), sintetizadas em sua célebre frase: “Um dia todos terão direito aos seus quinze minutos de fama!”.

A frase de Warhol assume caráter profético quando pensamos no papel que a fotografia e as redes sociais assumiram na contemporaneidade. E Debord (2005, p. 25), por sua vez, no aforismo 34 de “A Sociedade do Espetáculo”, anuncia: “O espetáculo é o capital em tal grau de acumulação que se torna imagem”, sendo que “o espetáculo não é um conjunto de imagens, mas uma relação social entre pessoas, mediada por imagens” (Debord, 2005, p. 25). E tudo isso está dito metaforicamente em *Blow Up*!

Outro dia, analisando registros que fiz com celular durante uma festa, me deparei com uma imagem (Figura 2) que na primeira mirada me remeteu à referida cena de *Blow Up*. Tal percepção me levou a pensar sobre relações sociais mediadas por imagens, sobre os milhares de fotos que invadem as nossas redes sociais cotidianamente, assim como se fossem registros mortuários anunciando breves acontecimentos. A pose do fotógrafo lembra a de um franco-atirador, uma postura assumida por



Figura 2. Cláudia Brandão, sem título, fotografia, 2018. Fonte: Acervo da Autora.

muitos profissionais da área, e isso me fez pensar na câmera fotográfica não como um falo, sim, como uma arma. Ou seja, um equipamento que se apropria e metaforicamente mata o objeto cobiçado pelo olhar, perpetuando em imagem o instante vivido: a imagem acena para o passado e esse está morto. Nesse sentido, são inegáveis as contribuições da obra do mestre Antonioni para as reflexões acerca da fotografia, seus processos e produtos. E aqui me aproximo da discussão principal do filme e deste texto, ou seja, a imagem fotográfica e a veracidade daquilo que ela apresenta ao olhar.

Então, vamos voltar à trama do filme.

O fato de ter sido procurado pela mulher fotografada na praça, em busca de reaver o filme e os originais, levou Thomas a desconfiar daquilo que não tinha percebido até então. Ele entrega a ela um filme virgem, para logo revelar e ampliar as imagens. Analisando a sequência, o fotógrafo utiliza a técnica do *close-up* para realizar sucessivas ampliações de um detalhe, o que parece ser uma mão segurando um revólver no meio dos arbustos. Entretanto, as sucessivas ampliações provocam deformações, gerando uma imagem granulada que pode ser ou não o registro da mão de um assassino.

É importante destacar que o ato de deformação da imagem, de sua “explosão”, corresponde ao significado da expressão *blow up* em inglês, explicando por si só a origem do título do filme. De acordo com o andamento da narrativa, os espectadores são envolvidos pelas dúvidas do personagem: será que ele presenciou mesmo um assassinato? Aquela imagem distorcida seria mesmo a de uma mão empunhando um revólver? Teria sido ele uma testemunha ingênua da emboscada? Teria ele realmente registrado a cena que antecipava um crime premeditado? Tais questionamentos balizam o desenrolar da trama, que se aproxima de um *thriller*, um filme de suspense que narra as peripécias de um fotógrafo em busca do cadáver que comprovaria a veracidade da imagem. Só que no final do filme, tanto o personagem quanto a plateia não chegam a uma resposta plausível.

Hoje entendo os motivos da minha desorientação depois de ter assistido ao filme pela primeira vez. Na época, eu era uma adolescente acostumada com os filmes hollywoodianos e seus finais redentores, reestabelecadores da ordem e da moral. Era difícil acompanhar as provocações que aquelas imagens me faziam. Sei que elas me desestabilizaram e me levaram a classificá-las como

“loucas”, ou, como costumávamos dizer, uma “viagem” do diretor! Não, Antonioni não “viajou”!

O que *Blow-up* denota é a ausência da realidade para além da dimensão da imagem, emblematicamente demonstrada pelo desaparecimento do cadáver e pela impossibilidade de evidenciar sua existência efetiva, a não ser pela única fotografia que resta após a devastação do estúdio, na qual a presença do homem morto se confunde, em grande parte, com uma mancha luminosa (Fabris, 2003, p. 73).

Annateresa Fabris nos coloca a questão primordial do filme: O que uma imagem fotográfica nos apresenta é a realidade? O que é o real na fotografia? Essas mesmas indagações também são cotejadas por Philippe Dubois, na obra “O Ato Fotográfico” (1990), problematizando o entendimento da fotografia como um espelho do real, postulando-a como um objeto pragmático. Nas primeiras páginas o autor nos provoca:

Foi-lhe atribuída uma credibilidade, um peso de real bem singular. E essa virtude irredutível de testemunho baseia-se principalmente na consciência que se tem do processo *mecânico* de produção da imagem fotográfica, em seu modo específico de constituição e existência: o que se chamou de *automatismo de sua gênese técnica*. (...) Nela a necessidade de “ver para crer” é satisfeita. A foto é percebida como uma espécie de prova, ao mesmo tempo necessária e suficiente, que atesta indubitavelmente a existência daquilo que mostra (Dubois, 1994, p. 25).

O autor lança um alerta sobre a falsa noção de realidade que perpassa qualquer imagem fotográfica. A fotografia – e a relação específica de contiguidade física que estabelece entre o objeto e sua imagem – garante-lhe a condição de “**índice do real**”. Entretanto, é preciso também considerar a especificidade do meio de produção da imagem fotográfica, ou seja, o automatismo de sua gênese técnica. Depois do surgimento da fotografia, é impossível dissociar a imagem do ato que a gerou, a implicação do corpo no atestado de existência que ela fornece sobre aquilo que mostra. Com isso, quero ressaltar que a imagem fotográfica nunca é análoga ao real, ela resulta da percepção do real, como

uma consequência do ponto de vista e da reação do sujeito fotógrafo aos fatos e objetos registrados.

Existe um parentesco entre a gênese da imagem e a percepção fisiológica, decorrendo daí a codificação da imagem fotográfica semelhante à da visão humana, lembrando que não podemos deixar de considerar que a visão humana é de natureza binocular, enquanto que a fotografia é monocular. Além dessa particularidade, determinante para refletirmos sobre a essência da imagem fotográfica, é preciso evidenciar o seu código de construção, a câmara obscura que define o seu sistema perspectivo. E isso se deve ao fato de que a imagem fotográfica resulta de um método realista de produção de imagens, o que ressalta o seu caráter simbólico, pois ela simboliza na medida em que atua como código personificador da refração **ótica** que a câmara promove (Machado, 1984).

Em síntese, Dubois (1994, p. 45) afirma que:

Antecipando um pouco algumas noções que evocarei logo adiante, poderia dizer que até aqui as teorias da fotografia colocaram sucessivamente seu objeto naquilo que Charles S. Pierce chamaria em primeiro lugar a ordem do **ícone** (representação por semelhança) e em seguida a ordem do **símbolo** (representação por convenção geral). Ora, o tema desta última parte do trabalho é justamente teorias que consideram a foto como procedente da ordem do **índice** (representação por contiguidade física do signo com seu referente).

O autor nos ajuda a entender que embora a aparência realista revelada pelas imagens fotográficas, elas também são frutos da imaginação criadora, imprimindo uma marca indelével da subjetividade que maneja o equipamento. Fotografias determinam uma intencionalidade para além da racionalidade do aparato, pois não se restringem a uma relação de objetividade na representação do mundo e estabelecem um sentido subjetivo aos discursos visuais que produzem. Sendo assim, é possível afirmar que a imagem fotográfica abrange as três classificações dos signos propostas por Charles Peirce (1839-1914).

Considero que tal discussão é fundamental para aqueles que têm interesse nos estudos das imagens, em especial as fotográficas, pois a imagem (Figura 3) que tanto instiga o personagem Thomas, dando sentido a sua vida *nonsense*, é

ao mesmo tempo índice, ícone e símbolo, ilustrando magistralmente a teoria proposta por Dubois para análise da imagem fotográfica.



Figura 3. Cena do filme *Blow Up*. Fonte: <https://tinyurl.com/45j6fs3d>. Acesso em 12 jul. 2025

Blow Up, de Michelangelo Antonioni, propõe uma problematização acerca do estatuto da imagem fotográfica, elaborando um estudo metafórico sobre o tédio e o vazio existencial, sobre a paranoia e a desorientação da geração britânica do pós-guerra, que não mais aceitava viver sob as normas da tradição. A obra também se insere numa discussão mais ampla, que chega com vigor à atualidade, sobre sociedades que estabelecem suas relações com base nas aparências, anunciando a supremacia da imagem na cultura contemporânea. É fundamental ressaltar que o filme é emblemático das discussões sugeridas pelo diretor no conjunto de suas produções artísticas, ou seja, o distanciamento das relações humanas, a falta de comunicação, o individualismo. Tais características são representativas do comportamento de indivíduos submetidos a códigos socialmente impostos, presos a convenções esvaziadas de sentido.

A obra fílmica é aberta ao julgamento dos espectadores, o que resumidamente é explicitado na emblemática sequência final, que tanto me incomodou na adolescência. No meu entender, o pensamento filosófico estruturante da obra é sintetizado quando Thomas decide participar do jogo encenado pelos *clowns*, pegando a bola imaginária e devolvendo-a ao jogo. A referida sequên-

cia nos instiga a indagar: Será que o visto pelo fotógrafo era realidade ou uma mera ilusão imagética? E essa é uma questão diretamente relacionada à natureza da imagem fotográfica, cujos estudos, desde meados do século XX, a levam da categoria de documento à de expressão artística.

Referências

BLOW-UP: DEPOIS DAQUELE BEIJO. Direção: Michelangelo Antonioni. Produção: Bridge Films; Carlo Ponti Production; Metro Goldwyn Mayer (MGM). [S.l.]: MGM, 1966. 111 min. color. Título original: Blow Up.

DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**. Lisboa: Edições Antipáticas, 2005.

DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico e outros ensaios**. Campinas: Papirus, 1994.

FABRIS, Annateresa. A imagem como realidade: uma análise de Blow-up. In: FABRIS, Annateresa *et al* (Org.). **Estudos SOCINE de Cinema – Ano III**. Porto Alegre: Sulina, 2002. p. 69-75.

MACHADO, Arlindo. **A ilusão especular: introdução à fotografia**. São Paulo: Brasiliense, 1984.

REZENDE, Marcelo. “Swinging London” ditou a moda no mundo. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 16 nov. 1995. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1995/11/16/turismo/10.html>. Acesso em: 12 maio 2026.

SONTAG, Susan. **Sobre fotografia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

A hora e a vez do cabelo nascer:

a contracultura em *Hair* (1979) e no rock brasileiro

ALEXANDRE SAGGIORATO

A década de 1970 – marcada por intensas disputas em torno da cultura e da liberdade de expressão no Brasil e nos Estados Unidos – viu no cinema e no rock veículos privilegiados de contestação simbólica e imaginação. Um clássico, neste sentido, é o filme *Hair* (1979), adaptação de Miloš Forman do musical homônimo da *Broadway* de 1967, que sintetiza elementos fundamentais da contracultura, como o pacifismo, a liberação sexual, a psicodelia, a espiritualidade alternativa e a crítica ao militarismo, por meio de uma linguagem que articula som e imagem contrapondo-se com a ordem vigente.

Assim como em *Hair*, no Brasil, o rock contracultural emergente no mesmo período transformou-se em veículo de resistência, porém, em um cenário marcado pela ditadura militar.¹ Como apontei no livro *Barra Rock: sons da contracultura brasileira das décadas de 1960 e 1970* (Saggiorato, 2021), este rock produziu letras de música, sonoridades e aspectos visuais que também

¹ A ditadura militar brasileira (1964-1985) foi um regime autoritário instaurado pelo golpe de Estado de 1964, que depôs o presidente João Goulart sob o pretexto de combater a “ameaça comunista”. Caracterizou-se pela supressão de direitos civis e políticos, censura à imprensa e às artes, perseguição, tortura e desaparecimento de opositores, além da imposição de atos institucionais (como o AI-5 em 1968) que consolidaram o arbítrio estatal.

mobilizaram uma atitude transgressora, como se observa em artistas como Som Nosso de Cada Dia, Rita Lee e Tutti-Frutti, Casa das Máquinas, Secos & Molhados, Os Mutantes, Raul Seixas e muitos outros, pois assim como em *Hair*, o movimento também apresentou revolução dos costumes, viagem interior, conexão cósmica e antimilitarismo.

Portanto, a opção por um recorte comparativo entre o filme *Hair* e o rock brasileiro justifica-se pela potência simbólica e política que ambas as expressões artísticas assumiram em contextos distintos, mas igualmente atravessados por lutas em torno da liberdade. Afinal, “refletir sobre as pessoas em *Hair* que estão à margem da sociedade revela que a raça e gênero pode ser considerada um ato de rebeldia” (Browne, 2017, p. 251). Sendo assim, neste capítulo, o filme *Hair* e o Barra Rock serão analisados em perspectiva comparada, com o objetivo de compreender como suas músicas elaboraram alternativas simbólicas às formas autoritárias de poder.

De acordo com Bloch (1998) dois elementos fundamentais são indispensáveis para se trabalhar com história comparada: a existência de uma certa semelhança entre os fatos e a presença de diferenças nos contextos em que essas semelhanças se manifestam. Para fundamentar a abordagem comparativa entre a contracultura brasileira e estadunidense recorre-se à formulação clássica de Bloch, que define o escopo e a relevância da história comparada. Segundo o autor, é especialmente frutífero:

estudar paralelamente sociedades vizinhas e contemporâneas, incessantemente influenciadas umas pelas outras, cujo desenvolvimento está submetido, precisamente por causa da sua proximidade e do seu sincronismo, à ação das mesmas grandes causas, e que remontam, pelo menos em parte, a uma origem comum (Bloch, 1998, p. 122-121).

Estarão presentes neste trabalho sociedades vizinhas com imaginários comuns.² Neste contexto, a problemática central que orienta a pesquisa reside em

² No que se refere à contracultura, é importante observar que houve, entre as sociedades brasileira e estadunidense, uma relação marcada pela proximidade e pela sincronização histórica. No entanto, tal relação não foi simétrica, pois enquanto a cultura estadunidense exerceu forte influência sobre o Brasil, o movimento brasileiro não teve impacto significativo nos Estados Unidos.

compreender como essas linguagens que envolvem música, e no caso de *Hair* imagem cinematográfica, operam não apenas como formas de expressão artística, mas como dispositivos de contestação política. Parte-se da hipótese de que tanto *Hair* quanto o Barra Rock atuaram como formas representativas da rebeldia juvenil, encenando, cada um à sua maneira, a resistência ao militarismo, à moral sexual repressiva e à lógica produtivista da sociedade capitalista.

A metodologia adotada neste capítulo combina música, cinema e história, em diálogo com os campos da História Cultural. Parte-se de uma leitura comparativa com base entre cenas selecionadas do filme *Hair* e algumas músicas de artistas do rock brasileiro. Teoricamente, este trabalho se apoia na concepção de contracultura formulada por Roszak (1972), para quem os movimentos juvenis das décadas de 1960 e 1970 expressam uma ruptura profunda com a racionalidade tecnocrática e recusa da autoridade. Para pensar essas figuras da dissonância, recorre-se também ao conceito de *outsider*, de Becker (2008), que permite compreender esses sujeitos como desviantes frente às convenções morais e estéticas de seus contextos.

O texto está organizado em três seções. Na primeira, discute-se a estética da contracultura situando teoricamente os conceitos de contracultura e *outsider*. A próxima seção é dedicada à análise do filme *Hair*, com foco em como sua trilha musical e visualidades encenam conflitos, críticas e experimentações. Em seguida, a última seção explora o cenário brasileiro sob ditadura, examinando como o Barra Rock construiu letras de músicas transgressoras em meio à censura e à repressão propondo um exercício comparativo entre *Hair* e o rock brasileiro, destacando aproximações formais e políticas entre ambas as expressões.

Contracultura, outsiders e hippies

A contracultura surgiu imersa na Nova Esquerda que, segundo Karnal (2018, p. 249), “refere-se a uma variedade de movimentos sociais nos anos 1960 caracterizados pela valorização da juventude, ideias antielitistas e ênfase no combate à hipocrisia e à alienação da sociedade estadunidense em detrimento da preocupação com luta de classes e miséria econômica”. Nas décadas

de 1960 e 1970, o termo não foi apenas um fenômeno comportamental ou político, mas uma transformação profunda nas formas de sensibilidade na linguagem artística e nos modos de subjetivação.

Conforme formula Roszak (1972), contracultura designa um conjunto de atitudes e práticas que recusam a racionalidade tecnocrática e funcionalista da sociedade industrial, apostando em valores como a liberdade individual, a comunhão afetiva, a experimentação psicodélica, a crítica ao militarismo e a recusa da autoridade instituída. Essa recusa se dá tanto no plano da ação política quanto no plano simbólico, através de expressões estéticas que mobilizam som, imagem, corpo e palavra como meios de invenção de outras formas de vida.

Ainda sobre contracultura, Roszak (1972, p. 59) afirma que:

[...] aquele instinto saudável que se recusa, tanto num nível pessoal como político, a praticar tal estupro a sangue frio de nossas sensibilidades humanas, então torna-se claro por que o conflito entre jovens e os adultos em nosso tempo atinge profundidades tão particulares e dolorosas. Numa emergência histórica de proporções absolutamente sem precedentes, somos aquele estranho animal cultural cujo impulso biológico para a sobrevivência expressa-se através das gerações. São os jovens, que chegam com olhos capazes de enxergar o óbvio, que devem refazer a cultura letal de seus antecessores, e que devem refazê-la numa pressa desesperada.

Essa perspectiva ressalta o papel central da juventude não apenas como força biológica ou sociológica, mas como agente estético-político de transformação cultural. Nesse sentido, a arte contracultural não apenas denuncia a cultura letal herdada, mas atua como espaço de invenção de novas possibilidades de existência.

De acordo com Goffman e Joy (2007, p. 13), contracultura seria “ruptura por definição, mas é também uma espécie de tradição. É a tradição de romper com a tradição”. E sua estética, portanto, não se limita ao conteúdo de canções, filmes ou peças teatrais, mas se manifesta na própria forma dessas expressões, ou seja, na descontinuidade narrativa, na fusão de gêneros, na ambiguidade performática e na subversão da norma.

Nesse contexto, emerge a figura do *outsider*, tal como concebida por Becker (2008). Para o autor, o *outsider* é aquele que se desvia das normas vigentes de conduta e identidade, seja por escolha própria, seja porque assim é rotulado por aqueles que detêm o poder de definir o que é normal. De acordo com Becker (2008, p. 24), “se um ato é ou não desviante, portanto, depende de como outras pessoas reagem a ele”. Sendo assim, o *outsider* não é necessariamente um marginal absoluto, mas alguém que ocupa uma posição de ambiguidade e que desafia convenções sociais, culturais e estéticas a partir de sua conduta, aparência ou linguagem.

Becker (2008, p. 204) ainda afirma que:

[...] elites, classes dominantes, patrões, adultos, homens, brancos – grupos de *status* superior em geral – mantêm seu poder tanto controlando o modo como as pessoas definem o mundo, seus componentes e suas possibilidades, e também pelo uso de formas mais primitivas de controle. Podem usar meios mais primitivos para estabelecer hegemonia. Mas o controle baseado na manipulação de definições e rótulos funciona mais suavemente e custa menos, e os grupos de *status* superior o preferem. O ataque à hierarquia começa com uma ofensiva a definições, rótulos e concepções convencionais de quem é quem e o que é o quê.

A partir dessa leitura, torna-se evidente que o gesto contracultural não se limita à negação explícita da autoridade, mas envolve uma disputa profunda pelos significados e pelas formas de nomear o mundo. Questionar os rótulos, as normas de conduta e as categorias sociais impostas pelas elites é também subverter os mecanismos mais sutis de dominação.

No contexto das décadas de 1960 e 1970, os *hippies* constituíam a figura mais emblemática do *outsider* contracultural. Recusando os valores da moral sexual conservadora, da autoridade estatal e da lógica militarista, esses jovens passaram a ser identificados socialmente como desviantes, não apenas por seu estilo de vida alternativo, mas também pela ameaça simbólica que representavam à ordem estabelecida. Nesse sentido, os *hippies* se excluía das convenções e eram também excluídos por elas, tornando-se alvo de estigmatização, repressão e caricatura. Ao mesmo tempo, sua imagem pública com os cabelos longos, as roupas coloridas, a música psicodélica e a vida comunitária, tor-

nou-se um poderoso símbolo de rebeldia juvenil. Descendentes dos *beats*,³ os *hippies* também negavam o sistema capitalista vigente. Friedlander (2004, p. 270) esclarece que foram os *beats* que classificaram seus parceiros da contracultura dos anos 1960 como apenas um pequeno “hip” (algo sofisticado, legal, moderno e informado), daí viria o termo “hippie”.

Nas palavras de Dias (2004, p. 98),

[...] ser *hippie*, antes de tudo, é ser um amigo do homem, um homem não violento e apaixonado pela vida. Um ser que ama, autêntico e honesto, que coloca a liberdade acima da autoridade, a criação acima da produção, a cooperação acima da competição.

A conjunção entre os conceitos de contracultura, *outsider* e *hippies* permite compreender as expressões musicais e visuais aqui analisadas não apenas como manifestações de insatisfação com a ordem vigente, mas como elaborações estéticas de mundos possíveis. Contudo, filmes como *Hair* e o rock em determinados momentos, não são apenas reflexos de seu tempo, mas dispositivos estético-políticos que condensam afetos e ideias de resistência.

Imagens e sons: a contracultura encenada em Hair

Mesmo antes de se tornar um filme, ainda no auge do movimento *hippie*, o musical *Hair* de 1967, representou um marco histórico na evolução dos musicais, por ser o primeiro espetáculo da *Broadway* a incorporar de forma plena a linguagem estética, sonora e política da cultura do rock. O espetáculo rompeu com as convenções formais do teatro musical tradicional ao privilegiar temas como guerra, drogas, liberdade sexual, espiritualidade alternativa e desobediência civil (Wollman, 2006).

Por sua vez, o filme *Hair*, foi lançado em 1979 e dirigido por Miloš Forman que adaptou para o cinema o musical homônimo. Ambientado na Nova

³ Os beats, ou escritores da *Geração Beat*, foram um grupo de autores e artistas norte-americanos que, a partir dos anos 1950, passaram a contestar os valores hegemônicos da sociedade estadunidense por meio da literatura, da poesia oral, da experimentação com drogas e da crítica à vida urbana e à normatividade sexual. Entre os principais nomes estão Jack Kerouac, Allen Ginsberg e William S. Burroughs.

York do final dos anos 1960, a narrativa acompanha o encontro entre Claude Bukowski, um jovem ingênuo do interior prestes a ser enviado para a Guerra do Vietnã e um grupo de *hippies* contestadores liderados pelo carismático George Berger, que vivem à margem da sociedade nos arredores do *Central Park*. Em *Hair*, todas as composições foram criadas por Galt MacDermot (música), e Gerome Ragni e James Rado (letras) ainda para o musical de 1967. Os arranjos combinam diversos estilos musicais. Os vocais são interpretados pelos próprios atores e atrizes do elenco principal, com o apoio de músicos profissionais e corais de estúdio. Wollman (2006, p. 52) relata que:

Hair reflete o fato de que a música rock havia amadurecido significativamente, tanto musicalmente quanto nas letras em sua primeira década de existência. Uma rica variedade de estilos musicais populares americanos em amadurecimento são tecidos nas composições do musical, desde o funk com influência soul de *Aquarius*, até o estilo inspirado na *Motown* de *Black Boys/White Boys*, a *jam session* livre de *Walking in Space*, e o psicodelismo de *Donna* e *Be-In*. [...] Muitas das canções de *Hair* continham letras que comentavam questões políticas e sociais urgentes, incluindo a Guerra do Vietnã (*Three-Five-Zero-Zero*), o uso de drogas (*Hashish*, *Walking in Space*), o amor livre (*Black Boys/White Boys*, *Sodomy*) e o conflito geracional (*Hair*). A trilha sonora apresentava várias canções introspectivas e confessionais, mais relacionadas ao estado emocional dos personagens do que ao desenvolvimento do enredo (*Easy to Be Hard*; *Where Do I Go*); outras letras eram densamente poéticas e ambíguas (*The Flesh Failures*), ou até mesmo deliberadamente incoerentes (*Good Morning Starshine*).

Esta trilha sonora liderada pelo rock refletia não apenas uma revolução musical, mas um divisor de gerações que escancarou conflitos culturais e morais. Enquanto os jovens abraçavam o rock como um hino de liberdade, muitos pais viam aquela música barulhenta e dançante como uma ameaça à ordem estabelecida. Bandas como The Beatles, Rolling Stones e, mais tarde, Jimi Hendrix e Janis Joplin, personificaram um estilo de vida que desafiava a moralidade tradicional, o conservadorismo sexual e até mesmo a autoridade patriarcal. Para a geração que viveu a Grande Depressão e as guerras mundiais, o rock

simbolizava a “degeneração” da juventude; para os filhos, era a trilha sonora de uma nova era, onde identidade, política e prazer se misturavam. A rejeição ao rock, portanto, não era apenas sobre gosto musical, mas sobre o choque entre dois mundos sonoros: o anterior que valorizava disciplina e conformismo, e o novo que pregava experimentação e ruptura. Esse abismo geracional, alimentado pela mídia e pela indústria cultural transformou o rock em um símbolo de mudança. De acordo com Browne (2017, p. 75):

a nação e narrativa estão intrinsecamente entrelaçadas na comunicação de valores. Sendo assim, a música também pode ser vista como um marcador de identidade, iluminando as formas pelas quais compreendemos sua formação. A música agora operava fora do “horizonte racista” do sistema tradicional americano. O termo *rock and roll* foi institucionalizado por meio de programas de dança televisivos e filmes [...]. E o fascínio e a ansiedade do impacto físico da música eram reais e talvez fosse aqui que o abismo geracional fosse mais claramente exemplificado.

A abertura do filme com a canção *Aquarius* introduz de imediato o caráter utópico e profético da narrativa. As imagens de pessoas dançando, outras caminhando em silêncio, combinam-se com a letra que anuncia a chegada de uma nova era regida pelo amor, pela harmonia e pela expansão espiritual. A justaposição entre uma linguagem sonora grandiosa e uma *mise-en-scène* coletiva e coreografada constrói uma espécie de ritual de entrada. A letra da canção diz o seguinte:

Quando a lua estiver na sétima casa / E Júpiter alinhado com Marte / Então a paz guiará os planetas / E o amor comandará as estrelas / Este é o amanhecer da Era de Aquário / A Era de Aquário / Harmonia e entendimento / Solidariedade e abundante confiança / Nada mais de falsidades ou menosprezos / Vidas de sonhos dourados de visões / Revelação mística de cristal / E a libertação verdadeira da mente / Aquário! (Hair, 1979).

A canção fala da Era de Aquarius que surgiu a partir da concepção criada por intelectuais ligados à contracultura em meados da década de 1960 nos EUA, seguida pelos *hippies* em seus percursos traçados pelas estradas norte-a-

americanas. A Era de Aquarius significava um novo tempo para a humanidade, as boas-vindas de uma nova era que se iniciava nos anos 1960 com a vinda de espíritos iluminados, benevolentes, que tinham como missão cuidar da evolução espiritual e intelectual de nosso planeta (Brandão, 1990).

Assim, a obra articula espiritualidade, astrologia e crítica à ordem vigente. Logo nos primeiros versos, a referência à astrologia “Quando a lua estiver na sétima casa / E Júpiter alinhado com Marte”, introduz uma lógica alternativa de tempo e sentido, em contraste com a racionalidade científica e produtivista da modernidade ocidental. Essa abertura aponta para uma nova era, não apenas astrológica, mas cultural e existencial, marcada pela centralidade da paz, do amor e da coletividade como valores fundamentais. A letra projeta um mundo em que há “harmonia e entendimento”, “solidariedade” e “confiança abundante”, construindo uma imagem lírica de libertação emocional, espiritual e política. Ao evocar “revelação mística de cristal” e a “libertação verdadeira da mente”, a canção se alinha com os princípios da contracultura que buscava romper com a “mente tecnocrática” e reativar formas alternativas de percepção e consciência.

Logo no início do filme, a música *Sodomy* introduz de forma abrupta a recusa à moral sexual repressiva e a defesa da liberdade dos corpos e dos desejos. Cantada por Woof, personagem de sexualidade ambígua e performatividade extravagante, a canção consiste em uma lista de termos ligados a práticas sexuais consideradas tabu. A letra diz: “Sodomia / Felação / Cunilíngua / Pedestastia / Pai, por que estas palavras soam tão desagradáveis? / Masturbação pode ser divertido / Junte-se a orgia / Santo / Kama Sutra / Todos!” (Hair, 1979).

Esse contraste entre o conteúdo explícito da letra e a forma calma e contemplativa da melodia cria um efeito estético de estranhamento e subversão. A *performance* se aproxima de uma prece, invertendo os códigos tradicionais da pureza religiosa para celebrar justamente o que a moral cristã considera pecado. Trata-se de uma inversão semântica típica do humor contracultural, onde o escândalo é instrumentalizado como forma de provocação. Visualmente, a cena reforça essa operação simbólica, pois o personagem Woof canta de maneira serena montado em um cavalo, com o olhar distante, como se a exposição explícita da sexualidade não fosse motivo de repressão, mas sim de comunhão. Além disso, a cena se passa no parque, um lugar aberto, público e

coletivo, o que acaba funcionando como extensão dessa liberdade, como se o mundo lá fora pudesse ser refeito em torno de novos valores afetivos desafiando a lógica binária de gênero e sexualidade justamente ao cantar aquilo que a sociedade se recusa a nomear.

Zinn (2010), destaca como os debates sobre sexualidade se tornaram mais fervorosos e amplos a partir das décadas de 1960 e 1970, pois,

poderia se falar abertamente sobre a masturbação. A homossexualidade não era mais escondida. Gays e lésbicas se organizaram para combater a discriminação contra eles, e para conseguir um senso de comunidade, para superar a vergonha e o isolamento (Zinn, 2010, p. 397).

A juventude neste momento era desafiadora e estava se tornando influente na sociedade. Logo após, *Donna/Hashish* aprofunda o universo sensorial e irônico da contracultura encenada por *Hair*. A cena começa com *Donna*, cantada por Berger como um lamento quase romântico. Aqui, ele idealiza uma jovem branca, rica e bem-educada com quem projeta um tipo de desejo impossível, carregado de ironia racial e de classe. Em seguida elenca uma série de drogas com a música *Hashish*. A letra das duas obras é o seguinte:

Oh, uma vez, numa busca pela Donna / Não era uma virgem de dezesseis anos / Oh oh oh Donna / Procurando minha Donna / Acabei de voltar de olhar para Donna / San Francisco / o ouriço psicodélico / Oh oh oh Donna / Procurando minha Donna / Você viu minha mulher tatuada de dezesseis anos? / Ouvi uma história / Ela foi presa por sua beleza oh oh oh! / Uma vez, numa busca pela Donna / Eu fui para a Índia e vi a luz do yogi (mentira?) / Na América do Sul o fumo indiano brilha forte / Estou reencarnado e por isso somos todos nós / E nesta vida vamos subir / Antes de cair / Uma vez, numa busca pela Donna / Não era uma virgem de dezesseis anos / Procurando minha Donna / E eu vou mostrar para ela / A vida na Terra pode ser doce / Vou colocar minha cabeça mutante ao seus pés / E eu vou amá-la a fazer amor com ela / Até o céu fica marrom / Estou evoluindo estou evoluindo / Através das drogas / Que você deixou de lado / Haxixe / Cocaína / Heroína / Ópio / LSD / DMT / STP BMT / A&P, IRT / APC, álcool / Cigarros / graxa de sapato / Xarope

para tosse / Peiote / Equinal / Dexamyl / Compazine / Kemadrin
/ Thorazine / Trilafon / Dexedrina / Benzedrina / Metedrina /
Sexo / Você / Uau! (Hair, 1979).

Donna é, aqui, símbolo da América branca e puritana, da elite inacessível que o grupo *hippie* satiriza. A *performance* é exagerada, teatral e brega, o que marca já de saída uma postura estética debochada e frente às idealizações românticas e sociais. A canção emenda diretamente em *Hashish*, momento em que em coro é cantada uma lista de drogas e substâncias proibidas. O tom é de sátira e liberação, como se todos os tabus da moral burguesa estivessem sendo colocados em cena para serem desfeitos pelo excesso.

Por sua vez, a música *Hair*, que dá nome ao filme, é talvez a expressão mais direta e festiva da rebeldia contracultural encenada por seus personagens. A letra, cheia de humor, transforma o cabelo longo em um símbolo de liberdade corporal e desafio à norma social. A cena da música inicia com Wolf gritando “não” quando um homem na delegacia estava prestes a cortar seu cabelo. Em seguida surge um diálogo em que Woof está sendo interrogado por uma funcionária (provavelmente uma assistente ou psicóloga) sobre seus cabelos longos.

Funcionária: “Você é homem?”

Woof: “Homem? O que quer dizer com isso?”

Funcionária: “Você tem alguma atração por outros homens?”

Woof: “Você acha que eu sou homossexual ou algo parecido?”

Funcionária: “Sim.”

Woof: “Bem, eu não chutaria Mick Jagger para fora da minha cama, mas... bem, não sou homossexual, não.”

Funcionária: “E me diga uma coisa, por que você ficou irritado quando foram cortar o seu cabelo?”

A pergunta sobre atração masculina revela como os *outsiders* contraculturais eram lidos e vigiados sob códigos normativos rígidos de gênero e sexualidade. A resposta de Woof, bem-humorada e provocadora, funciona como um ato de resistência simbólica ao mencionar Mick Jagger (ícone sexual da contracultura). Com isso, ele reafirma sua fluidez e autonomia, recusando o enquadramento moralista. A referência ao corte de cabelo confirma

seu caráter simbólico, pois o cabelo é entendido como território de identidade e desejo e tocar nele significava açoiar sua liberdade, uma barreira simbólica à norma.

A canção diz “Sou apenas um cara cabeludo / cabeludo de manhã e de noite / de cima a baixo”. O tom é ao mesmo tempo cômico e desafiador, marcando o corpo como espaço de desobediência. Em um momento histórico em que o cabelo curto simbolizava disciplina, ordem e masculinidade, como nas escolas, quartéis e empresas, um homem deixar o cabelo crescer era um gesto de resistência visível. Nesse contexto, os versos que seguem “dê-me uma cabeça com cabelo / cabelo longo e belo / brilhante, reluzente, esvoaçante” funcionam como uma celebração do excesso, da sensualidade e da não conformidade. O cabelo, aqui, não é apenas uma questão estética, mas sim, um marcador político. Aqui está a letra completa:

Ela me perguntou por quê / Eu sou apenas um cara cabeludo /
Sou cabeludo de manhã e de noite / Cabelo que amedronta / Sou
cabeludo de cima a baixo / Não me pergunte por quê / Não sei /
Não é por falta de dinheiro / Como os Grateful Dead, querida /
Dê-me uma cabeça com cabelo / Cabelo longo e belo / Brilhante,
reluzente, esvoaçante, loiro, untuoso / Cabelo até lá embaixo /
Comprido até os ombros ou mais / Aqui, bebê, ali, mamãe / Em
/ todo lugar, papai, papai / Cabelo, cabelo, cabelo, cabelo / Flua,
mostre / Comprido enquanto Deus puder fazê-lo crescer / Meu
cabelo / Deixe-o voar na brisa / E se prender nas árvores / Dê
um lar aos piolhos no meu cabelo / Um lar para pulgas / Uma
colmeia para abelhas / Um ninho para pássaros / Não há pala-
vras / Para a beleza, o esplendor, a maravilha / Do meu cabelo,
/ Flua, mostre / Comprido enquanto Deus puder fazê-lo crescer
/ Quero ele liso, cacheado, despenteado / Esbagaçado, farrapento,
emboado / Oleoso, gorducho, felpudo / Brilhante, reluzente,
esvoaçante / Louro, dourado / Enrolado, sarapintado / Torcido,
com contas, trançado / Perfumado, florido e confeitado / Com
pingentes, embaraçado, bedelhado e espaguetado! / Ah, diga se
você consegue ver meus olhos? Se consegue o meu cabelo tá curto
demais! / Até aqui, até ali / Quero meu cabelo até onde ele pa-
rar sozinho / Eles vão pirar no baile / Quando me virem de toga
/ Minha toga feita de loiro / Brilhantinado / Cabelo bíblico! Meu
cabelo como Jesus usava / Aleluia, eu o adoro! / Aleluia, Maria

amava seu filho / Por que minha mãe não me ama? / Cabelo, cabelo, cabelo, cabelo / Deixa fluir, deixa brilhar / Enquanto Deus deixar crescer / Meu cabelo! (Hair, 1979).

A letra também flerta com o grotesco e o *nonsense*: “Dê um lar aos piolhos no meu cabelo / um lar para pulgas / uma colmeia para abelhas”. Essa ironia revela o deboche das normas de higiene, moral e aparência da sociedade burguesa e capitalista. A *performance* coletiva e coreografada no filme transforma esse discurso individual em experiência comunitária, pois todos os *hippies* cantam e dançam juntos, criando um momento de comunhão em torno da diferença. Como destaca Becker (2008), os *outsiders* se definem também pelas marcas visíveis que ostentam, e aqui, o cabelo não é apenas símbolo de uma escolha pessoal, mas parte de um estilo de vida compartilhado e performado publicamente. Em diálogo com a crítica de Roszak (1972) à sociedade tecnocrática, *Hair* propõe uma alternativa ao produtivismo e ao controle. Uma vida onde o corpo pode florescer fora das regras.

Um momento particularmente marcante da canção *Hair* ocorre quando Woof canta o verso “Ah, diga se você consegue ver meus olhos? Se consegue, o meu cabelo tá curto demais!” com a melodia do hino nacional dos Estados Unidos (*The Star-Spangled Banner*). Essa paródia transforma um dos símbolos máximos do patriotismo estadunidense em ironia e crítica. Ao associar a curta extensão do cabelo ao apagamento da identidade, a letra sugere mais uma vez que o corte exigido por instituições funciona como ferramenta simbólica de submissão e apagamento do sujeito. A apropriação da melodia do hino, normalmente entoado em contextos solenes e nacionalistas, reforça o tom satírico da cena, rompendo com a reverência tradicional e expondo o controle sobre os corpos como parte de uma ideologia autoritária.

Por sua vez, a sequência final do filme articula *The Flesh Fails* e *Let the Sunshine In*, em uma montagem audiovisual que provoca desencanto e esperança, entre a realidade brutal da guerra e a utopia da liberdade idealizada pelos *hippies*. O personagem Berger, que voluntariamente se inseriu na engrenagem militar ao trocar de identidade com Claude, aparece subitamente enredado na lógica disciplinar do exército. A montagem cinematográfica contrasta imagens dos amigos livres, com cenas de Berger sendo levado, sem possibili-

dade de retorno, para a morte certa no Vietnã. A letra das duas músicas estão aqui em sequência:

Nós passamos fome, olhamos uns para os outros, sem fôlego / Caminhando orgulhosos em nossos casacos de inverno / Vestindo cheiros de laboratório / Encarando uma nação que morre / De uma estória escrita que é real / Ouvindo as novas mentiras contadas / Com supremas visões de músicas solitárias / Em algum lugar / Dentro de alguma coisa há um pouco de gratidão / Quem sabe o que nos espera em frente a nossas vidas / Eu baseio meu futuro em filmes no espaço / O silêncio me conta em segredo / Tudo / Manchester Inglaterra, Inglaterra / Através do oceano atlântico / E eu sou um gênio, gênio / Eu acredito em Deus / E acredito que Deus acredita em Claude / Que sou eu / O resto é silêncio / Cantando nossas músicas do espaço em uma cítara de teias de aranha / A vida está na sua volta e em você / Responda por Timothy Leary, ternamente / Deixe o brilho do sol / Deixe o brilho do sol entrar (Hair, 1979).

Em versos como “nós passamos fome, olhamos uns para os outros, sem fôlego / Caminhando orgulhosos em nossos casacos de inverno”, a canção mostra o desencanto de uma geração diante de um sistema que não oferece saída e denuncia a falência das instituições e a alienação imposta pela sociedade de consumo e pela cultura da guerra. À medida que Berger embarca no avião militar, as vozes do grupo ganham força, repetindo com insistência o mantra “deixe o brilho do sol entrar”, uma súplica coletiva por luz, por calor, por vida.

Visualmente, a canção culmina na cena do enterro militar de Berger, o corpo do *outsider* que não conseguiu escapar. Ao mesmo tempo, milhares de jovens se reúnem no gramado em frente à Casa Branca, em uma coreografia massiva, cantando e dançando ao som do verso “deixe o brilho do sol entrar”. Repetido à exaustão, o texto funciona como oração, grito político e de certa forma como epitáfio coletivo. A imagem demonstra que a guerra mata e a juventude insiste pela paz. Berger morre, mas sua sensibilidade resiste na coletividade. Portanto, a cena final carrega o duplo gesto da contracultura que de um lado denuncia a repressão e a violência institucional; e de outro, projeta um mundo pacífico e amoroso.

Sendo assim, a partir desses apontamentos, é possível estabelecer um diálogo com outras expressões musicais e visuais da mesma época, como o Barra Rock produzido sob a Ditadura Militar brasileira, cujas formas de experimentação sonora, performática e poética também produziram brechas de liberdade e fabulação crítica em meio à repressão. Agora serão analisadas algumas letras deste movimento.

Barra Rock: letras de música, censura e proximidades com Hair

O regime militar que governou o Brasil de 1964 a 1985 deixou marcas profundas na sociedade brasileira. Artistas e intelectuais foram alvos constantes de repressão, sofrendo censura, prisões arbitrárias e tortura. Instalado sob o pretexto de combater o “perigo comunista”, o regime logo revelou sua essência autoritária que se dedicava em silenciar qualquer forma de dissidência e impor um rígido controle sobre a vida política e cultural do país. Como aponta Napolitano (2004, p. 105), nesses anos sombrios

a esfera da cultura era vista como suspeição *a priori*, meio onde os “comunistas” e “subversivos” estariam particularmente infiltrados, procurando confundir o cidadão “inocente útil”. [...] Capacidade de aglutinação de pessoas em torno dos eventos musicais era uma das preocupações constantes dos agentes da repressão.

Neste contexto, os músicos eram frequentemente censurado⁴ por não se enquadrarem na moral e bons costumes estabelecidos pelo regime vigente. Stephanou (2001, p. 41) descreve que:

A censura moral era a mais requerida e utilizada. As cruzadas moralizadoras serviam para a eleição de políticos ligados a eleitorados conservadores e para desviar a atenção dos problemas reais. Ao invés de concluir que a miséria, a falta de condições de-

⁴ Embora a censura seja um tema central para compreender a produção musical durante a Ditadura, este capítulo não se aprofundará neste aspecto específico apresentando provas, pois existe uma diversidade de artigos e livros comprovando os fatos ocorridos.

centes de vida, de educação, levavam ao crime, este seria gerado pelos filmes de violência, pela pornografia, pela televisão.

Além da censura institucionalizada, o aparato repressivo do Estado empregou sistematicamente a tortura e a violência política como instrumentos de controle. Instituições como o Departamento de Ordem Política e Social (DOPS) e o Centro de Operações de Defesa Interna (CODI) atuaram na perseguição, prisão, tortura e eliminação de opositores, visando aniquilar qualquer forma de dissidência. Nesse cenário de opressão, emergiram movimentos culturais que, através da arte, contestavam o regime, entre eles, o Barra Rock.

Caracterizado por uma proposta estético-ideológica inovadora, o movimento articulava crítica política com experimentação musical, mesclando influências do rock inglês e estadunidense, da música brasileira, do jazz e de vanguardas europeias. Essa síntese sonora *underground*⁵ desafiava os padrões culturais hegemônicos e também se tornava um veículo de expressão para juventudes marginalizadas pelo autoritarismo, reforçando a produção musical brasileira e seu caráter marginal e transgressor. Nas palavras de Maciel (2004, p. 56),

O negócio era ser alternativo, marginal, ter mesmo cara de bandido. O rock pretendia ser mais do que uma revolução musical. Era existencial e, à sua maneira, político. Inspirava-se no rock internacional contestador do final dos anos 1960 e confrontava com petulância o próprio rock ligado ao mercado fonográfico. Mais do que música, o som se transformou em forma de protesto, exortação e pregação de uma nova maneira de viver.

Em meio ao clima de opressão característico da década de 1970, a juventude brasileira encontrou nas expressões artísticas um canal de emancipação e afirmação identitária. Ao adotar posturas que desafiavam as normas sociais, culturais e sexuais vigentes, artistas e público construíram coletivamente um espaço de resistência que contestava os projetos autoritários do regime. Essa

⁵ Em português, subterrâneo. O termo é usado para retratar uma cultura desviante dos padrões considerados “normais” e conhecidos pela sociedade. São considerados *undergrounds*, grupos de pessoas que não estão preocupados em seguir padrões comerciais. Na música, podem ser artistas que não se encaixam no tipo de produção e regras da grande mídia.

dinâmica cultural não apenas ofereceu alternativas de existência fora dos parâmetros repressivos, mas também minou simbolicamente as estruturas de controle que buscavam cercear a liberdade de pensamento e criação no período.

Portanto, assim como em *Aquarius*, a música *Dirección de Aquarius* da banda Som Nosso de Cada Dia, lançada em 1974 também trabalha com espiritualidade, astrologia e crítica à ordem vigente. A letra original está escrita em espanhol com trechos em inglês.

Aqui apresento em português:

Escuta, falo de um sol mais quente / Onde nós, os personagens
/ Desta grotesca comédia que é a vida / Se esticam, voltando
aos seus rostos / Até a direção de aquários / Falo de um sol
mais quente / Onde as pessoas sorriem / E viram seus rostos
/ Na busca do imaginário / Falo então do porvir / Crianças
correndo pela pampa / Sem guerra, sem ódio, sem carros, sem
motos, sem apartamentos / Falo dos homens / Até a direção de
aquários / Se esticam, voltando aos seus rostos / A direção de
aquários (Snegs, 1974).

A música revela não apenas uma afinidade temática em torno da utopia contracultural, mas também distintas estratégias poéticas e políticas de construir esse imaginário. Além disso, faz alusão direta à “direção de aquários”, expressão que parece funcionar como metáfora de um caminho para além da vida cotidiana, onde os rostos recuperam sua essência e os corpos se alongam em direção a algo imaginário. Assim como em *Hair*, há referência a um “sol mais quente” e a uma espécie de redenção. Enquanto *Aquarius* demonstra uma nova era astrológica como tempo messiânico, *Dirección de Aquarius* cria uma travessia poética, visual e sensorial, apontando mais para a imaginação libertária do que para uma revolução organizada. Construindo um universo lírico, híbrido e fragmentado, misturando espanhol, inglês e português, o que por si só já aponta para um cosmopolitismo típico da contracultura psicodélica brasileira, a obra reflete uma estética de resistência transcultural. Conforme Dunn (2016, p. 9):

Enquanto a contracultura nos Estados Unidos explodiu no contexto das lutas pelos direitos civis, Guerra de Vietnã e des-

contentamento com a sociedade industrial moderna, as contraculturas latino-americanas surgiram em resposta à moral conservadora da Igreja Católica, à estrutura patriarcal da família, aos governos autoritários e, em alguns casos, ao impacto da insurgência revolucionária.

Essa diferença de contextos, porém, não anula o diálogo entre os movimentos e a fragmentação linguística na obra funciona como um gesto político, desafiando as fronteiras geopolíticas e culturais impostas pelos regimes opressores. A mistura de idiomas, assim, torna-se um manifesto de rebeldia globalizada.

Em *Hair*, a canção *Sodomy* celebra sem pudores o sexo, transformando o prazer em um manifesto contra a repressão puritana dos EUA pós-guerra. Da mesma forma, a representação da sexualidade funcionou como um termômetro de liberdade em contextos de repressão política e moral no Brasil. O regime militar censurava menções explícitas ao corpo e ao prazer. Por isso, a voluptuosidade muitas vezes era um ato político no país. A música *Papai me empresta o carro*, de Rita Lee e Roberto de Carvalho, presente no disco da dupla, de 1979, acabou sendo censurada um ano antes, em 1978 por insinuar que atos sexuais seriam realizados em um automóvel. Os censores justificavam o veto pelas seguintes razões:

A estrutura binômio pai/mãe são contestados pela falta de autenticidade; a afirmação de que “não tem medo de fazer o que quer” naturalmente excluiu a regulamentação sócio/comportamental; a linguagem frouxa (desrespeitosa): “só quero um sarro” e a mensagem final em metáfora: “meia hora no seu carro com meu bem”. Que traduzido diz naturalmente que o sexo será no carro; o que coloca em evidência os costumes da época. Não vamos endossá-lo para mais diluir os bons costumes (Saggiorato, 2024, p. 88).

Já bandas como Ave Sangria, o vocalista Simbas do Casa das Máquinas e os Secos & Molhados, por exemplo, exploravam a sexualidade através da ambiguidade, seja na voz ou nas roupas extravagantes. Assim como em *Hair*, os roqueiros brasileiros confrontavam diretamente os tabus.

Da mesma forma que foi apresentada em *Hair* na música *Hashish*, as drogas também circulavam como forma de transcender a realidade e elevar o espírito para outras dimensões dentro da atmosfera *hippie* brasileira. Portanto, o LSD e a maconha igualmente estiveram presentes nas letras dos roqueiros. De forma subliminar nas canções, as drogas demonstraram um caminho para a felicidade e para a libertação. A canção *Jogue tudo pra cabeça*, da banda Casa das Máquinas, é um modelo disso. Os versos “dance faça o seu corpo vibrar / jogue tudo pro ar / recomece a dançar / dance até seu corpo excitar / e gaste isso tudo acabar / dance e jogue tudo pro ar / Jogue tudo para a cabeça”, são exemplares na condição de que os estimulantes faziam parte da contracultura brasileira.

A música *Ando meio desligado*, dos Mutantes, também aponta para o vínculo dos roqueiros com as substâncias. A letra denota a sensação transcendente provocada pelas drogas. Os versos “Ando meio desligado / Eu nem sinto os meus pés no chão / Olho e não vejo nada / Eu só penso se você me quer”, podem representar a sensação dos entorpecentes na mente de uma pessoa. Já *Mutantes e Seus Cometas no País do Baurets*, que dá título ao quinto álbum do grupo, reforça essa conexão. O termo “bauret” (ou “baurete”), uma gíria utilizada por músicos e jovens do movimento *hippie* brasileiro na época, referia-se a cigarros de maconha. Assim, o álbum pode ser lido como um convite ao universo libertador das drogas, tanto para a banda quanto para seu público, refletindo o contexto contracultural dos anos 1970, em que substâncias psicodélicas eram associadas à expansão da mente e à ruptura com convenções sociais. Os Mutantes também se aliam ao musical com outro tema relevante que pode ser observado na música *A hora e a vez do cabelo nascer*. A letra diz:

Venha ver as minhas cores / Ah, tá na hora do cabelo nascer /
Hasteei o meu cabelo / Ah, foi aí só que / Fiquei sabendo das
coisas / O meu cabelo é verde-amarelo / Violeta e transparente /
A minha caspa é de purpurina / Minha barba azul-anil / Venha
ver as minhas cores / Ah, tá na hora do cabelo nascer (Mutantes
e Seus Cometas no País do Baurets, 1972).

Tanto a canção *Hair* quanto em *A hora e a vez do cabelo nascer* afirmam a potência do corpo livre. Como foi dito anteriormente, em *Hair*, o cabelo abriga “piolhos”, “pugas”, “colmeia para abelhas” e “ninho para pássaros”, dissolvendo

qualquer fronteira entre o humano e o natural de forma lúdica e escandalosa. Em *A hora e a vez do cabelo nascer*, há também essa mistura entre corpo e fantasia, pois a barba azul, a caspa de purpurina, o cabelo violeta demonstram uma estética psicodélica, comum à contracultura global, que desestabilizava os padrões de beleza, higiene e identidade impostos pela norma burguesa.

Na canção dos Mutantes, o cabelo também é figura de ruptura. A letra reforça que o cabelo que “nasce” marca uma espécie de despertar da percepção, indicando que o visual é também um ato de consciência crítica e sensorial. A referência às cores nacionais (verde-amarelo) pode também ser lida como uma sátira sutil à retórica ufanista do regime militar. Justamente por isso, Os Mutantes tiveram problemas com a censura.

Segundo Calado (1996, p. 264):

A censura fez o que pôde para atrapalhar. Mesmo assim, em maio de 72, chegava às lojas, com dois meses de atraso, *Mutantes e Seus Cometas no País dos Baurets*, o quinto álbum da banda. Presa no bizarro crivo dos censores, a faixa *Cabeludo Patriota* – um berrado acid rock à Led Zeppelin, composto por Liminha, com acabamento final de Arnaldo, Sérgio e Rita – teve de ser rebatizada como *A hora e a vez do cabelo nascer*. Os versos “meu cabelo é verde e amarelo / violeta e transparente / minha caspa é de purpurina / minha barba é azul anil” também foram vetados. Além de proibir os termos “patriota” e “verde e amarelo” (por motivos óbvios, em tempos militarizados), a responsável pela censura ainda implicou com o termo “caspa”.

Nas duas canções o conflito geracional também emerge como eixo simbólico central, mediado pela figura do cabelo como marcador de diferença e desobediência. Como dito anteriormente, o cabelo longo é exaltado como expressão de liberdade individual e resistência à normatização imposta pela geração adulta (militares, pais, educadores) que associavam aparência com moralidade e disciplina. Em ambas, o cabelo deixa de ser um detalhe estético e torna-se emblema de um corpo jovem em disputa com a autoridade, sendo ao mesmo tempo causa de exclusão e afirmação de autonomia.

Sobre conflitos de geração no Barra Rock, outras músicas podem ser mencionadas como *Ovelha Negra* de Rita Lee e Tutti-Frutti e *Sapato 36* de Raul

Seixas. Presente no disco *O Dia em que a Terra Parou*, de 1977, Raul Seixas demonstra insatisfação do eu lírico (que supostamente é um jovem) com a autoridade imposta pelo seu pai que é demonstrada claramente nos versos “Eu calço é 37 / Meu pai me dá 36 / Vou escolher meu sapato / E andar do jeito que eu gosto / Por que cargas d’água / Você acha que tem o direito / De afogar tudo aquilo que eu sinto em meu peito? / Você só vai ter o respeito que quer na realidade / No dia em que você souber respeitar a minha vontade”.

Na obra, Raul transforma um objeto cotidiano (o sapato) em uma metáfora do conflito entre tradição e autonomia. A letra expõe a tensão entre o pai (símbolo da autoridade rígida, que impõe o sapato de número 36) e o filho (que calça o número 37 e sofre com a inadequação), representando o choque entre gerações. O filho não nega o pai, mas demanda que sua identidade seja reconhecida. Além disso, após o enfrentamento ele decide se libertar e seguir sua vida sozinho. Isso pode ser observado nos trechos “Pai já tô indo-me embora / Quero partir sem brigar / Pois eu já escolhi meu sapato / Que não vai mais me apertar”.

Como foi dito anteriormente, *The Flesh Fails* e *Let the Sunshine In* do filme *Hair* expressam a angústia e a esperança da contracultura com o simbolismo da luz contra a guerra. No contexto brasileiro, o Barra Rock também produziu letras sobre um mundo de paz. Talvez a canção mais emblemática do rock brasileiro dos anos 1970, que traduz a mentalidade *hippie*, sobretudo sobre as ideias da juventude que se opunha a qualquer tipo de guerra, seja *Rosa de Hiroshima*, de Gerson Conrad e letra de Vinícius de Moraes, presente no primeiro disco dos Secos & Molhados, de 1973. A letra pacifista é um protesto contra o princípio de guerra e fala sobre a bomba atômica lançada pelos EUA sobre as cidades de Hiroshima e Nagasaki no final da Segunda Guerra Mundial, no ano de 1945. O poeta Vinícius de Moraes comparou a forma da fumaça no céu após a explosão da bomba a uma rosa. Aqui está a letra:

Pensem nas crianças mudas, telepáticas / Pensem nas meninas cegas, inexas / Pensem nas mulheres, rotas alteradas / Pensem nas feridas como rosas cálidas / Mas! Só não se esqueçam da rosa, da rosa / Da rosa de Hiroshima, a rosa hereditária / A rosa radioativa, estúpida inválida / A rosa com cirrose a anti-rosa atômica / Sem cor, sem perfume, sem rosa / Sem nada (Secos & Molhados, 1973).

As canções *The Flesh Fails/Let the Sunshine In* e *Rosa de Hiroshima* são de contextos distintos, mas criticam a destruição promovida pela lógica bélica e tecnocrática da modernidade, expondo os efeitos negativos do militarismo, expondo os efeitos traumáticos da guerra, mas enquanto *Rosa de Hiroshima* aponta para o silêncio e o esvaziamento final (“sem cor, sem perfume, sem rosa, sem nada”), *Let the Sunshine In* reage à catástrofe com uma súplica por vida e luz. Em comum, as duas obras convertem a música em um espaço de denúncia onde a juventude canta tanto o luto quanto o desejo de reinvenção do mundo.

Considerações finais

Este texto buscou demonstrar como a música e a imagem podem atuar como produto de crítica e imaginação política, especialmente em contextos marcados por repressão, militarismo e disputas em torno da liberdade de expressão. A partir da análise do filme *Hair* (1979) e do rock brasileiro da década de 1970 (aqui denominado Barra Rock), argumentou-se que ambas as expressões, ainda que surgidas em contextos sócio-históricos distintos, encenaram de maneira incisiva e simbólica o desejo por transformação cultural. Ao dramatizar conflitos geracionais, a recusa à moral sexual conservadora, a crítica à guerra e a celebração da liberdade corporal e espiritual, essas manifestações artísticas revelam-se profundamente atravessadas pelos valores da contracultura.

As obras selecionadas para análise, tanto do filme *Hair* quanto as canções dos roqueiros brasileiros, foram criteriosamente escolhidas por seu diálogo explícito com a temática contracultural. Embora outras composições igualmente relevantes pudessem integrar este estudo, a delimitação do *corpus* justifica-se pelas restrições de escopo e pela necessidade de aprofundamento analítico nas produções que melhor representam os eixos centrais da pesquisa. Essa seleção, longe de esgotar o tema, abre caminho para futuras investigações que possam ampliar o mapeamento aqui proposto.

Justificou-se, portanto, a adoção de um recorte comparativo, conforme os pressupostos de Bloch (1998), que valoriza a análise de sociedades contempo-

râneas e influenciadas por causas comuns, mesmo quando localizadas em contextos diversos. A hipótese que orientou o estudo foi a de que tanto *Hair* quanto o *Barra Rock* encenam, por meio da música, uma rebeldia juvenil que atua como força criativa e política. Para isso, adotou-se uma metodologia de base histórico-estética, articulando cinema, música e história cultural, com apoio teórico nas formulações de Roszak (1972) sobre a contracultura e no conceito de *outsider* de Becker (2008). A análise evidenciou que, apesar das diferenças entre os contextos brasileiro e estadunidense, há convergências formais e temáticas que tornam visível um imaginário contracultural compartilhado, no qual a arte se afirma como linguagem de crítica, invenção e resistência.

A trilha sonora de *Hair*, com sua diversidade estilística e potência poética, construiu uma narrativa coletiva de resistência juvenil que se contrapôs ao produtivismo e à autoridade militar. De forma semelhante, o Barra Rock, mesmo sob censura ocasionada pela ditadura militar, mobilizou letras de música que confrontaram as normas sociais, apontando para outras formas de viver, sentir e imaginar o mundo.

Além disso, ao longo da análise comparativa, ficou evidente que muitas das temáticas abordadas no filme, como o antimilitarismo, a crítica à moral sexual conservadora e a valorização da liberdade individual, também aparecem nas composições de diversas bandas e artistas brasileiros da década de 1970. Letras como *Rosa de Hiroshima*, dos Secos & Molhados, denunciam os horrores da guerra com lirismo e intensidade, aproximando-se do tom trágico e utópico de *The Flesh Failures / Let the Sunshine In*. Já canções como *Sapato 36*, de Raul Seixas, falam da normatização e da opressão institucional, tal como *Hair* questiona os padrões de aparência e comportamento impostos à juventude.

A espiritualidade psicodélica de *Dirección de Aquarius*, da banda Som Nosso de Cada Dia, dialoga com o tom místico-utópico da canção *Aquarius*, que abre o filme, ambas evocando a chegada de uma nova era. Por sua vez, composições como *Papai me empresta o carro* de Rita Lee e Roberto de Carvalho e *Jogue tudo pra cabeça* da banda Casa das Máquinas, *Ando meio desligado* e *A hora e a vez do cabelo nascer*, dos Mutantes, evidenciam o embate entre juventude e autoridade, ironizando o controle parental e social sobre os desejos, uso de drogas e comportamentos dos jovens, compartilhando da mesma transgressão presente em *Hair*. Essas aproximações demonstram como, mes-

mo em contextos políticos e culturais distintos, tanto o filme quanto o Barra Rock partilharam de um vocabulário simbólico contracultural.

Sendo assim, conclui-se que tanto *Hair* quanto o Barra Rock estão no campo das disputas simbólicas como expressões de uma juventude que ousou sonhar e propor outros mundos possíveis. O exercício comparativo entre essas experiências permitiu identificar como a contracultura se manifesta através da música e da imagem, desestabilizando certezas e aspirando os limites entre arte, política e vida.

Referências

BECKER, S. Howard. **Outsiders**: estudos de sociologia do desvio. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

BLOCH, M. Por uma história comparada das sociedades europeias. In: **História e Historiadores**. Lisboa: Teorema, 1998. p. 119-150.

BRANDÃO, Antonio Carlos; DUARTE, Milton Fernandes. **Movimentos culturais de juventude**. 2. ed. São Paulo: Moderna, 1990.

BROWNE, Sarah Elisabeth. **Hair**: The Performance of Rebellion in American Musical Theatre of the 1960s. 2017. 215 f. Tese (Doutorado em Filosofia) - University of Winchester, Winchester, 2017.

CALADO, Carlos. **A divina comédia dos Mutantes**. São Paulo: Editora 34, 1996.

CASA DAS MÁQUINAS. **Casa de Rock**. São Paulo: Som Livre, 1976.

DIAS, Lucy. **Anos 70**: enquanto corria a barca. São Paulo: Senac, 2004.

DUNN, Christopher. **Contracultura**: alternative arts and social transformation in authoritarian Brazil. Chapel Hill: Ed. The University of North Carolina Press, 2016.

FRIEDLANDER, Paul. **Rock and roll**: uma história social. Rio de Janeiro: Record, 2004.

GOFFMAN, Ken; JOY, Dan. **Contracultura através dos tempos**: do mito de Prometeu à cultura digital. Rio de Janeiro: Ediouro, 2007.

HAIR. Direção: Miloš Forman. Roteiro: Michael Weller. Estados Unidos: United Artists, 1979. 1 DVD (121 min), son., color.

KARNAL, Leandro. **História dos Estados Unidos**: das origens ao século XXI. São Paulo: Contexto, 2018.

MACIEL, Luiz Carlos. Malditos por opção. **Super Interessante**: rock brasileiro anos 70, São Paulo, edição especial, v. 02, p. 55-61, nov. 2004.

NAPOLITANO, Marcos. A MPB sob suspeita: a censura musical vista pela ótica dos serviços de vigilância política (1968-1981). **Revista Brasileira de História**, v. 24, n. 47, p. 103-126, 2004.

OS MUTANTES. **A divina comédia ou ando meio desligado**. São Paulo: Polydor, 1970.

OS MUTANTES. **Mutantes e seus cometas no país do baurets**. São Paulo: Polydor, 1972.

RAUL SEIXAS. **O Dia Em Que A Terra Parou**. São Paulo: WEA, 1977.

RITA LEE. **Rita Lee e Roberto de Carvalho**. São Paulo: Som Livre, 1979.

ROSZAK, Theodore. **A Contracultura**. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 1972.

SAGGIORATO, Alexandre. **Anos de chumbo**: rock e repressão durante o AI-5. 2. ed. Passo Fundo: Ed. Universidade de Passo Fundo, 2024.

SAGGIORATO, Alexandre. **Barra Rock**: sons da contracultura brasileira das décadas de 1960 e 1970. Passo Fundo: Méritos, 2021.

SECOS & MOLHADOS. **Secos & Molhados**. São Paulo: Continental, 1973.

SOM NOSSO DE CADA DIA. **Snegs**. São Paulo: Continental, 1974.

STEPHANOU, Alexandre Ayub. **Censura no regime militar e militarização das artes**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2001.

WOLLMAN, Elizabeth L. **The Theater Will Rock**: A History of the Rock Musical from Hair to Hedwig. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2006.

ZINN, Howard. **A people's history of the United States**: 1492 to present. New York: Harper Collins, 2010.

Quem é o bicho-papão em *Halloween* (1978): o espectador ou o monstro?¹

RAPHAEL ALBUQUERQUE DE BOER

“Ele tem os olhos do diabo”
(Dr. Loomis, em *Halloween*, 1978).

Este capítulo objetiva analisar as representações femininas e de gênero no filme de horror *Halloween*, dirigido por John Carpenter (1978). Para tal análise, eu utilizo como referencial teórico as teorias de estudos de cinema, representação, gênero, feministas e *queer* (Clover, 1989; Dika, 1985; Mulvey, 1975; Rockoff, 2006) para compor os meus argumentos. A minha hipótese consiste no fato de que a figura da *final girl* não é inovadora como sugere a autora Carol Clover em sua obra *Men, Women and Chainsaws* (1989). Ao contrário, a personagem feminina é representada na narrativa como subjugada pelo

¹ Este capítulo é uma adaptação da minha tese de doutorado intitulada **Who is Going to save the final girl? The politics of representation in *Halloween* and the Silence of the Lambs**, disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/129422>. A tese foi defendida em 07 de julho de 2014, no **Programa de Pós-Graduação em Inglês: Estudos Linguísticos e Literários da Universidade Federal de Santa Catarina**. O capítulo, originalmente escrito em língua inglesa, foi traduzido para o português, por mim, com o intuito de publicá-lo neste livro, assim, tornando parte da minha tese de doutorado disponível para um público mais amplo, visto que será publicado em língua portuguesa.

sistema patriarcal que se convencionou em filmes do gênero. Para a investigação da minha hipótese, foram feitas análises gerais do filmes propostos, tanto considerando suas formas, quanto conteúdos. Para isso, analiso cenas específicas, utilizando os elementos de cinema, tais como *mise-èn-scene*, elementos de cena, caracterização de personagens, edição e luz a fim de obter resultados relevantes para este estudo.

Escrever sobre o filme *Halloween* (1978) é um desafio para mim. Como sou um aficionado por filmes de horror, especialmente os *slasher*, temo “agir” como um fã, ao invés de um pesquisador acadêmico. Fã, no sentido de que o filme *Halloween* é um dos meus filmes *slasher* favoritos: em qualquer reunião, como uma sessão de pipoca com os amigos, recomendo fortemente *Halloween* como a melhor opção disponível para a noite. Portanto, percebo que o filme me impressiona tanto por seu “apelo ao entretenimento” quanto por seus elementos cinematográficos (ponto de vista, cinematografia, direção, trilha sonora, *mise-en-scène*, elementos de cena, só para citar alguns).

Pat Gill, em seu artigo *The Monstrous Years: Teens, Slasher Films, and the Family* (2002), ilustra meus argumentos ao afirmar que *Halloween*:

Inaugurou um novo subgênero do horror, o filme de horror adolescente. Combinando violência inventiva, uma *mise-en-scène* suburbana inteligente e assustadoramente evocativa com protagonistas adolescentes contemporâneos envolventes e convincentes, além de um assassino sobre-humano, o diretor e corroteirista John Carpenter criou um novo e eficaz tipo de suspense cinematográfico (Gill, 2002, p. 16).²

Vera Dika em sua obra *Jogos do Terror* (1985), acrescenta que:

Carpenter reuniu conscientemente fragmentos de material já existente e os reformulou dentro de um novo sistema textual. O resultado é um mecanismo operacional preciso, composto por unidades oposicionais simples, que funcionam para reafirmar ou sublinhar certos pressupostos ideológicos existentes (Dika, 1985, p. 75).

² Minha tradução (assim como todas as seguintes traduções do inglês para o português).

À primeira vista, ao analisar *Halloween* pode-se dizer que o filme se encaixa perfeitamente nos padrões do subgênero *slasher* tanto em relação ao enredo e ao cenário, como às associações de gênero entre o assassino/monstro e às personagens femininas. No entanto, a magnitude de *Halloween* reside nas subversões que ele traz à tona, especialmente no que diz respeito à hipótese da autora Carol Clover (1989) de uma *final girl* revolucionária.

Portanto, uma das minhas intenções, neste texto, é investigar os significados ocultos de *Halloween*, através dos signos que ele pode expressar. Para tanto, apresento uma análise aprofundada das cenas selecionadas do filme, a fim de mostrar como a obra contribui para uma investigação apurada da representação de gênero. Para iluminar meus argumentos, recorro à obra influente de Vera Dika, *Games of Terror* (1985), a teoria psicanalítica de Carol Clover sobre a *final girl* em *Men, Women and Chainsaws* (1989), o artigo de Laura Mulvey, *Prazer Visual e Cinema Narrativo* (1975) e às ideias de Pat Gill (2002) sobre o filme de terror em seu artigo *The Monstrous Years: Teens, Slasher Films, and the Family*.

Apesar das críticas quanto ao seu tom reducionista e desonroso, sem mencionar suas acusações de representações de misoginia e violência contra as mulheres, *Halloween* é, sem dúvida, um grande sucesso na história dos filmes de terror. Entre uma variedade de outros filmes do subgênero que o sucederam, *Halloween* é o que o crítico Roger Ebert chamou de “a nova marca de mulher em perigo” (Williams, 1984, p. 31). O primeiro conceito do filme veio do produtor Irvin Yablans como *Assassinos de Babás*. Yablans, em uma entrevista para Adam Rockoff (2006), relembra sua primeira ideia para o filme sobre babás em perigo. Ele diz: “Por que não um filme de babá? Uma babá em perigo, porque todo mundo já teve uma babá, foi babá, teve filhos, você sabe que todo mundo pode se identificar com isso” (Rockoff, 2006, p. 55).

O produtor Yablans e o jovem diretor John Carpenter já haviam trabalhado em *Assault on Precinct 13* (1976), que inesperadamente ganhou um prêmio e se tornou um dos destaques do Festival de Cinema de Londres em 1977. Por esse motivo, Yablans se reúne com Carpenter para produzir um dos filmes de terror mais rentáveis da história do cinema. Segundo Rockoff (2006), *Halloween* foi produzido por apenas US\$ 300.000 e arrecadou cerca de US\$ 50 milhões, mais de 150 vezes o seu custo de produção. A recepção do filme foi

inegavelmente excelente, superando até mesmo a bilheteria de *Psicose*, de Hitchcock, que foi produzido com o orçamento de aproximadamente US\$ 806.000 e arrecadou mais de US\$ 50 milhões (IMDb, *online*).

De acordo com Vera Dika, *Halloween* “tem a formidável distinção de ter obtido um dos maiores retornos proporcionais de qualquer longa-metragem em toda a história do cinema” (1985, p. 40). Embora o filme tenha arrecadado mais de um enorme soma nas bilheterias, foi inicialmente rejeitado pelos grandes estúdios que alegaram que *Halloween* era apenas um filme *exploitation* (Dika, 1985, p. 43). Inesperadamente, o filme começou a ser reconhecido por importantes críticos de cinema que afirmaram que *Halloween* é um grande clássico do cinema,³ digno de ficar ao lado de *A Noite dos Mortos-Vivos* (1968), de George Romero, e *Psicose* (1960), de Alfred Hitchcock (Dika, 1985, p. 43).

Além disso, Dika (1985) elogia parcialmente o grande sucesso do filme devido à promissora carreira de Carpenter como diretor. Ela escreve que “logo ficou claro que o sucesso do filme não foi inteiramente acidental e que Carpenter era um jovem talentoso e muito bem informado” (Dika, 1985, p. 22). Carpenter, aos 21 anos, ganhou um Oscar por compor a música, editar, coescrever e codirigir um curta-metragem *live action* intitulado *The Resurrection of Bronco Billy* (Dika, 1985, p. 45). Ele dirigiu, coescreveu, compôs trilhas sonoras (para alguns de seus próprios filmes) e produziu um vasto número de filmes. Ele é conhecido por sua habilidade em trabalhar, particularmente, com os gêneros de ficção científica e terror. Alguns de seus principais produções cinematográficas são *Escape from New York* (1981); *The Thing* (1982) e *Christine* (1983), adaptado do livro homônimo de Stephen King, *Christine* (1983).

Vamos agora rever o enredo de *Halloween*, de John Carpenter. O filme é a conhecida história de Michael Myers, um fugitivo de um hospício que, aos seis anos de idade, assassina brutalmente sua irmã adolescente Judith, após ela ter feito sexo ilícitamente com o namorado enquanto seus pais estavam fora. Devido ao seu crime, ele é internado em um hospício. Quinze anos após o assassinato, Michael escapa e retorna à sua cidade natal, Haddonfield, Illinois,

³ Embora outros filmes tenham se enquadrado no padrão do filme de terror, como *Texas Chainsaw Massacre* (1974) e *Black Christmas* (1974), *Halloween* é sem dúvida o maior representante do filme *slasher* devido à sua associação com elementos específicos do subgênero *slasher*, nomeadamente o monstro, o local e a *final girl*.

na noite festiva de *Halloween*. Durante esse período, ele mata adolescentes inocentes que cruzam seu caminho enquanto tenta encontrar a estudante Laurie Strode (que descobrimos, em *Halloween II*, ser a irmã mais nova de Michael. Ela havia sido adotada por outra família após o assassinato de Judith Myer).

Cena de abertura de Halloween: o problema das irmãs

Início esta subseção com a emocionante sequência de abertura. É Haddonfield, 1963, Illinois. Um som não diegético de crianças cantando um cântico de *halloween* é seguido por uma trilha sonora extradiegética que nos introduz à narrativa do filme. A narrativa começa com uma cena de cinco minutos de duração, a qual mostra, através de uma câmera *Panavision Panaglide*, técnica que favorece o nosso olhar para/com um observador, sob um ponto de vista subjetivo, a caminho da entrada de uma casa suburbana norte-americana. A *mise-en-scène* suburbana é configurada com precisão para construir a atmosfera sinistra que a narrativa pretende transmitir. É, no entanto, em contradição com o ideal estadunidense de casas suburbanas, que geralmente representa conforto, segurança e respeito aos valores morais e familiares, Haddonfield não pode ser o “lar” para o massacre que a cidade está prestes a experimentar.

É uma noite escura. O cenário é uma casa branca de dois andares com árvores altas em frente a uma varanda suja. O vento sopra substancialmente. Dentro da casa, há um casal de adolescentes rindo (eles são vistos através do vidro da porta). “Meus pais não estarão em casa antes das dez”, diz a adolescente. Do lado de fora da casa, observamos o flerte da menina com seu namorado (até este momento a identidade “real” do observador ainda não foi revelada). Como os pais de Judith estão fora, pode-se dizer que este observador é talvez o irmão de Judith, pois seu namorado pergunta: “Estamos sozinhos?”. “Michael está em algum lugar” - ela responde. Além disso, fica implícito que Judith deveria estar tomando conta de Michael enquanto seus pais estivessem fora. Ao contrário de suas obrigações, ela “prefere” fazer sexo com o seu namorado Bob.

Antes de entrar na casa, o observador observa *voyeuristicamente* as carícias de Judith e seu namorado no sofá até o momento em que eles sobem para fazer sexo. As luzes dentro da casa estão todas apagadas. O assassino/

observador entrou na casa para pegar uma longa faca de açougueiro (o acessório fálico retratado no pôster do filme) na cozinha. Ele caminha em direção à sala de jantar, onde há castiçais antigos colocados sobre a mesa. Os móveis são antigos e feitos de madeira. De repente, ouvimos o som de um relógio de parede batendo na sala de estar. Há um sofá velho, uma televisão e uma cadeira de balanço. Os acessórios da casa (os castiçais, o relógio na parede, a cadeira de balanço e a máscara) podem parecer irrelevantes à primeira vista, mas acabam transmitindo a ideia de que “nós” estamos dentro da casa, bem como a construção de suspense seguida pela morte. Além disso, a faca, por exemplo, é de suma importância investigar as associações de gênero dentro do monstro e suas vítimas, especialmente as mulheres.

Segundo Clover (1989), a faca e outras armas são alegorias do órgão masculino que representa o poder, o falo. Assim, a apropriação dessas armas, pelas mulheres, as leva a funcionar como “mulheres fálicas” (e, eventualmente, “empoderadas”). O observador é contido pela presença de Bob enquanto desce as escadas depois de sair do quarto de Judith (vestindo a camisa) para ir para casa: “Ok, ok, eu te ligo, eu ligo!” - diz ele. O observador sobe as escadas para entrar em um quarto para escolher e, eventualmente, usar uma máscara de palhaço infantil. Ele caminha em direção ao quarto de Judith para primeiro olhar para seus seios nus enquanto ela penteia o cabelo e, em seguida, para a cama onde os dois amantes fizeram sexo. Como Judith sente a presença de alguém, ela cobre os seios. Ela é então surpreendida por seu irmão mais novo, Michael, que a esfaqueia brutalmente até a morte. Segundo Dika (1985, p. 62). “O assassinato é um estupro simbólico e, como logo descobrimos que Michael matou sua irmã, também é um ato simbólico de incesto”.

No entanto, somente quando Judith já estava morta no chão, uma gota de sangue é vista pelo público. O talento de Carpenter em sugerir mais do que realmente mostrar lembra outra famosa sequência de morte, o clássico *Psicose* (1960), de Hitchcock. Vera Dika (1985), entre uma série de comparações que estabelece entre os dois filmes, argumenta que:

O ponto de vista contínuo e não atribuído, filmado no início de *Halloween*, proporciona uma situação em que o espectador pode compartilhar esse olhar. E como o plano reverso de um

personagem específico está ausente, o espectador pode ver a partir do ponto de vista do personagem desconhecido, ocupando figurativamente sua posição dentro do espaço do filme, ao mesmo tempo em que se mantém livre de identificação com a psicologia desse personagem. Dessa forma, o espectador pode simultaneamente, compartilhamos um olhar com o assassino e negamos seu envolvimento de uma maneira mais completa do que normalmente é possível em um filme narrativo. À medida que a tomada prossegue, no entanto, aprendemos um fato importante sobre o espectador ficcional. A princípio, a câmera não parecia estar se movendo em direção a um objetivo específico. À medida que ela continua sua trajetória, no entanto, percebemos que o objeto de nossa atenção é uma janela emoldurada na porta da frente da casa. Atrás da persiana fechada, um casal pode ser visto se beijando em silhueta. Como *Psicose*, cuja ação sexual ocorre atrás de uma persiana fechada (e atrás da qual a câmera teve que penetrar para que realmente víssemos o casal ilícito), *Halloween* nos coloca em uma posição de voyeurismo em relação aos eventos retratados (Dika 1985, p. 54).

Em suma, o ponto de vista subjetivo da câmera nos força a nos identificar com o monstro. Ela permite que o espectador não apenas testemunhe os eventos de *Halloween*, mas os “veja” através dos olhos de Myers e, portanto, imite o monstro: estamos dentro de casa, acendemos as luzes, usamos a máscara (é noite de *halloween*), subimos as escadas, pegamos a faca, olhamos para a cama onde Judith fez sexo com o namorado e para seu seio nu enquanto ela penteia o cabelo, e infelizmente finalmente a “matamos”.

No entanto, só conhecemos “nossa” identidade no momento em que a tripla sonora assustadora anuncia quem é o “verdadeiro” assassino. Em seguida, a câmera muda para um ponto de vista objetivo para mostrar, em um plano médio, um menino de seis anos vestido com uma fantasia de palhaço de *halloween*, segurando uma faca na mão. Assim, “‘nós’ somos tardiamente revelados a nós mesmos, após cometer um assassinato na primeira pessoa cinematográfica”, conclui Clover (1989, p. 44).



Figura 1. “Nossa” identidade e olhar voyeurístico são revelados pelos pais de Michael.
 Fonte: *Halloween* (1978).

Vamos agora debater os principais aspectos descritos nas sequências de *Halloween*. Primeiramente, gostaria de comentar sobre o ponto de vista subjetivo cinematográfico atribuído a Michael e como sua configuração retrata representações de gênero problemáticas. Aqui, cito o trabalho psicanalítico de Laura Mulvey (1975) sobre o olhar masculino contribuiu para desvendar o sistema patriarcal predominante no cinema narrativo clássico de Hollywood. Suas ideias não se relacionam diretamente com filmes de terror, mas podem ser perfeitamente aplicadas à investigação que proponho para cenas selecionadas de *Halloween*.

A primeira sequência de assassinato, portanto, está ligada a dois elementos discutidos por Mulvey (1975): os três olhares no cinema e o olhar masculino. O primeiro olhar, o da câmera, registra os eventos, o segundo registra o olhar do protagonista masculino dentro da diegese, já o terceiro olhar é o nosso. Para Michael, não há limites entre a “ficção” e o mundo “real”. O espectador/sujeito (independentemente do seu gênero), devido às convenções narrativas do ponto de vista subjetivo da câmera, é obrigado a se identificar com o monstro/assassino masculino (Michael).

Consequentemente, o olhar da câmera é tanto de Michael quanto é o nosso. Portanto, uma vez que nos envolvemos na narrativa do filme, não há alternativa senão não olhar através dos olhos de Myer. Além disso, também observamos Judith *voyeuristicamente* enquanto ela flerta com o namorado no

sofá, bem como quando ela está seminua penteando o cabelo. Segundo Mulvey (1975), o olhar é uma posição masculina e é ocupado por ambos os gêneros, masculino e feminino em *Halloween*. De acordo com Dika, é:

A incapacidade de Judy de enxergar que a marcou como culpada e será um dos principais motivos de sua morte. Ela não só está fazendo sexo e se esquivando de suas funções de babá por não “cuidar” do irmãozinho, como também literalmente não consegue vê-lo parado do lado de fora da janela. Mais importante ainda, porém, não é atribuído à sua personagem o ponto de vista que revelaria sua presença (Dika, 1985, p. 65).

Assim, Judith está inserida em um complexo sistema patriarcal que opera dentro da narrativa de *Halloween*. Nós, o público, ao longo de todo o filme, também fazemos parte do mecanismo que aprisiona a mulher no olhar. Clover (1989) explica que os sexos são o que parecem:

Que os homens na tela representam o Masculino e as mulheres na tela, o Feminino; que essa identificação com base em gênero autoriza impulsos à violência sexual nos homens e encoraja impulsos à vitimização nas mulheres. parte devido ao enorme cinema de autoridade à natureza confere à imagem, mesmo a crítica cinematográfica acadêmica tem sido lenta – mais lenta do que a crítica literária – em ir além das aparências. O cinema pode não se apropriar da visão da mente, mas certamente a invade; as características de gênero de uma figura na tela são um dado visível e audível durante toda a duração do filme. Na medida em que a possibilidade de identificação entre gêneros foi considerada, ela se deu na direção da mulher com o homem. Assim, alguns críticos se perguntaram se a espectadora, diante da imagem de uma mulher masoquista/narcisista na tela, não poderia optar por “trair seu sexo” e se identificar com o ponto de vista masculino (Clover, 1989, p. 41).

Assim, a “traição” feminina informada por Clover (1989) é aparente em *Halloween*. O público masculino “mata” corpos femininos e as mulheres também.

O bicho-papão e as mulheres

A fúria psicosssexual de Michael Myers, o cerne da narrativa em *Halloween*, é inicialmente apresentada ao espectador no começo do filme. Outro exemplo disso é a obsessão constante de Michael pelo sexo feminino. Isso é corroborado na sequência em que seu psiquiatra retorna à instituição mental para tentar encontrar as possíveis razões para a fuga de Michael. Dentro da porta do quarto de Michael, o substantivo feminino “irmã” está escrito com um adereço (uma ferramenta afiada). A palavra pode funcionar como um sinal de sua obsessão por sexo/gênero, que começa com o assassinato de Judith e continua com a perseguição implacável de sua irmã mais nova, a última garota, (a sobrevivente) Laurie.

No entanto, a fúria de Michael não está associada exclusivamente às suas irmãs. Ele mata todos que cruzam seu caminho, inclusive homens. Sem dúvida, todos os adolescentes que morrem estão envolvidos em alguma atividade sexual, já que “matar aqueles que buscam ou se envolvem em sexo não autorizado equivale a um imperativo genérico do filme de terror. É um imperativo que atravessa as fronteiras de gênero, afetando homens e mulheres” (Clover, 1989, p. 76). Clover expande seu argumento afirmando que:

Homens e meninos que buscam sexo “errado” também morrem. Esta não é a única maneira pela qual os homens morrem; eles também morrem incidentalmente, como as meninas, quando atropalham o assassino ou tentam impedi-lo, ou quando se desviam para território proibido. As vítimas de *Hell Night*, *Texas Chain Saw Massacre* e dos filmes *Sexta-Feira Treze* são, respectivamente, aqueles que invadem a Mansão Garth, aqueles que tropeçam nos arredores da família do matadouro e aqueles que se tornam conselheiros em um acampamento amaldiçoado, tudo sem levar em conta o sexo. Meninos morrem, em suma, não porque são meninos, mas porque cometem erros. Algumas meninas morrem pelos mesmos erros. Outros, porém, e sempre o principal. Cada trama desenvolve o motivo – porque elas são mulheres. A raiva sexual de Michael em relação à irmã (na série *Halloween*) o leva a matá-la – e, depois dela, a uma série de irmãs adotivas (Clover, 1989, p. 90).

Em relação às questões de gênero, a quantidade de mortes em *Halloween* é desigual. O gênero, portanto, desempenha um papel importante na representação do assassinato ao longo da narrativa; mulheres, sem dúvida, morrem mais (e de forma diferente) do que homens. Há quatro assassinatos no filme: a irmã de Michael, Judith, Annie, Lynda e seu namorado Bob. Annie é amiga e confidente de Laurie. No entanto, ao contrário de Laurie, ela é despreocupada e não hesita em se envolver em atos ilícitos, como usar drogas e fazer sexo, em vez de cuidar da criança pela qual é responsável (Lindsey). Em uma sequência específica, Annie e Laurie estão a caminho do trabalho. Ambas vão cuidar de crianças durante a noite de *halloween* (Laurie está cuidando do menino Tommy). No entanto, Annie tem outros planos: ela quer deixar a jovem sob os cuidados de Laurie para que ela possa fazer sexo com seu namorado (Paul).

Os eventos que antecipam a morte de Annie certamente não estão isentos de problemas de gênero. Ela é retratada como a personificação da garota “má” e, portanto, a configuração narrativa do filme parece forçar o espectador a não se identificar com ela. A própria Annie reconhece isso ao dizer “Eu sou a única pessoa no mundo de quem este cachorro não gosta” (o cachorro entra na cozinha e late ferozmente para ela enquanto ela está na cozinha fazendo uma ligação para o namorado). Elementos cinematográficos, como a edição, desempenham um papel importante na representação de Annie como a forasteira que precisa ser a primeira a ser eliminada da narrativa. Ela é regulada pelo cachorro, que funciona como uma alegoria para a presença “perturbadora” de Annie (cães geralmente latem para estranhos ou para quem pressentem certo tipo de perigo). Depois disso, ela é morta por Myers enquanto está a caminho da casa do namorado. Michael Myers está dentro do carro esperando por ela, e a cena culmina com seu assassinato violento, deixando Annie sem outra alternativa a não ser ser estrangulada e esfaqueada até a morte.

Assim como sua amiga do ensino médio Annie, Lynda também é outra vítima feminina de Michael Myers. Annie morre antes de ter relações sexuais com seu namorado, enquanto Lynda morre logo após ter feito sexo com seu parceiro. A sequência de eventos que precede a morte de Linda mostra primeiro ela e Bob bebendo cerveja (dentro do carro dele) em frente à casa de Lindsey. Lynda e Bob invadem a casa (não há ninguém em casa. Annie havia deixado Lindsey na casa de Tommy para que ela pudesse encontrar seu namo-

rado) para fazer sexo. Depois de fazer sexo no quarto principal, Bob desce as escadas para pegar mais cerveja enquanto Linda espera na cama. A sequência seguinte mostra, com uma luz suave, Bob dentro da cozinha escura pegando um pouco de cerveja. Enquanto Bob caminha de volta para o quarto, Michael o surpreende e o esfaqueia no peito até a morte.

Portanto, podemos dizer que a morte de Bob é certamente menos brutal que a de Annie. Primeiro, Bob é rapidamente despachado por Meyers, ao contrário de Annie, que agoniza de dor ao ser sufocada e ter a garganta cortada. Segundo, a sequência de eventos que se segue à morte de Annie sugere ao espectador que ela é a “garota má” cuja morte lhe cai bem. Após matar Bob, Myers aparece no quarto principal vestido de fantasma, fingindo ser Bob (usando lençóis brancos e os óculos de Bob). Michael entra no quarto e Lynda reclama da demora dele. No entanto, Myers não responde às reclamações de Lynda, o que a irrita: “Ok, se você não quiser me atender, eu ligo para Laurie”. Enquanto ela está ao telefone, seminua, a câmera é enquadrada, em um *close* médio para que o espectador veja inicialmente parte dos seios. Essa cena sugere a ideia de que as mulheres devem ser observadas e, portanto, objeto do olhar. Enquanto Michael a estrangula até a morte com o fio do telefone, seus seios ficam totalmente expostos na tela. Curiosamente, nenhuma parte do corpo de Bob é exposta ao espectador enquanto ele está sendo morto. Assim, sua morte parece ser um espetáculo menor, que conecta elementos sexuais e morte.

Resumindo, em *Halloween*, com exceção de Laurie, as mulheres são suscetíveis à morte devido à sua imprudência motivada por práticas sexuais. Nesse sentido, o monstro Michael funciona como um regulador para estabelecer a ordem social e os valores morais representativos do subúrbio de Haddonfield. “Você sabe o que é Haddonfield? Este é um subúrbio familiar, essas coisas não acontecem aqui” – diz o xerife em resposta às preocupações do Dr. Loomis sobre o retorno de Michael à cidade.

Além de ser um regulador, Michael deseja matar Laurie, mesmo que ela incorpore tudo o que é necessário para ser uma boa menina. Ela é inteligente, não quebra nenhuma regra imposta pelo patriarcado e, além disso, cuida bem das crianças. Tal cenário implica que não há saída para as mulheres na narrativa. Em relação aos outros personagens, pode-se afirmar que a figura das crianças representa a pureza (não diferente do pensamento comum que geralmente

associa crianças à pureza). Por essa razão, Michael nem sequer é uma ameaça a eles. Nenhum ato violento é infligido a Lindsey e Tommy.

Na cena final, Michael está dentro da casa de Tommy perseguindo Laurie. As crianças, no entanto, conseguem sair de casa. Elas finalmente encontram o Dr. Loomis, que rapidamente ajuda Laurie a subjugar seu agressor implacável. Em outras palavras, tanto as crianças quanto o Dr. Loomis são signos que representam a salvação de Laurie, respectivamente a pureza e a agência masculina. Portanto, ela não é “empoderada” ou revolucionária como Clover (1989) sugere.

Após encontrar os corpos de todos os seus amigos, Laurie é perseguida por Michael por cerca de vinte e cinco minutos. Ela fica aterrorizada, esfaqueada, empurrada escada abaixo, mas não morre. A última garota é esperta o suficiente para quase atrair o assassino. Ela o esfaqueia com uma longa faca de açougueiro e fere seus olhos com uma arma que ela faz de um cabide (enquanto se esconde dele no armário). Por um momento, Laurie acredita que finalmente o derrotou, mas devido a sua monstruosa característica “sobre-humana”, ele está longe de ser derrotado. Finalmente, após ser resgatada pelo Dr. Loomis, que tenta matar Michael com vários tiros, ela rapidamente entra em um estado de catatonia, revelando sua real fragilidade.

Laurie é a final girl, a que sobrevive. Ela é a única sobrevivente dos ataques de Michael. Ao contrário de seus pares, ela não se conforma a um certo grau de normas de gênero sociais e culturais preestabelecidas. Ela não é a personificação de uma mulher “feminina”. Portanto, sua caracterização não transmite a figura estereotipada da mulher sensual que busca encontros sexuais (retratada principalmente nas personagens de Annie e Lynda).

As roupas de Laurie são, no entanto, “pouco atraentes” e seu interesse em namorar homens é bem menos evidente do que nas outras garotas (o que se torna o motivo das provocações de suas amigas): “Eu não posso, eu não posso ir ao baile. Você pode fazer essas coisas, eu não”, diz Laurie para Annie. “Vamos lá, me diga. Qual cara você acha atraente?”, pergunta Annie. “Ben, Ben”, responde Laurie. “Eu não sabia que você pensava nisso”, diz Annie, surpresa com a atitude de Laurie.

O diálogo entre elas transmite a constante negação de Laurie quanto à sua sexualidade e como as outras meninas reconhecem o fato de ela ser sexual-

mente inativa. Com base nisso, gostaria de levantar as seguintes questões: (a) Laurie é a final girl, aquela que sobrevive porque não personifica as normas impostas por seu gênero? (b) As mulheres morrem no *Halloween* somente por serem mulheres? (c) A garota final é um alter ego do monstro, já que a narrativa parece retratar Laurie e Michael como sexualmente “frustrados”?

Por um lado, Clover (1989) parece concordar com a ideia de que a garota final perdura na narrativa devido à sua ambígua performance de gênero. Em outras palavras, de acordo com práticas discursivas estereotipadas, acredita-se que o sexo biológico determina a maneira como alguém deve se comportar. Laurie não encarna simbolicamente o gênero feminino, embora seja andrógina. Para Clover (1989, p. 66).

O gênero da final girl é igualmente comprometido desde o início por seus interesses masculinos, sua inevitável relutância sexual (a penetração, ao que parece, constrói o feminino), sua separação de outras garotas e, às vezes, seu nome. No nível do aparato cinematográfico, a falta de feminilidade é sinalizada claramente por seu exercício do “olhar investigativo ativo”, normalmente reservado aos homens e punido quando elas o assumem; timidamente, a princípio e depois agressivamente, a Garota Final procura o assassino, até mesmo rastreando-o até sua cabana na floresta ou seu labirinto subterrâneo, e então até ele, trazendo-o, muitas vezes pela primeira vez, também à nossa visão.

Por outro lado, o diretor de *Halloween*, John Carpenter, acredita que o motivo da sobrevivência de Laurie reside na repressão sexual e não na inconformidade de gênero. O diretor acredita que

Os críticos perderam completamente o foco. Porque, se você inverter a situação, a garota que é a mais tensa sexualmente continua esfaqueando esse cara com uma faca longa. Ela é a mais “frustrada” sexualmente. Foi ela quem o matou. Não porque seja virgem, mas porque toda aquela energia reprimida começa a sair. Ela usa todos aqueles símbolos fálicos no cara... Ela e o assassino têm uma certa ligação: repressão sexual (John Carpenter *apud* Clover, 1989, p. 68).

A autora Patt Gill levanta a questão de que, em *Halloween*, os valores morais familiares superam as questões de gênero. Para Gill (2002, p. 23):

Laurie não é retratada como sexualmente ambígua; seus atributos morais, no entanto, são mostrados como tão importantes quanto os físicos. A atividade sexual de suas amigas serve como mais uma indicação de suas naturezas eufóricas e irrefletidas, sugerindo não que Laurie seja sexualmente reprimida, mas que suas amigas não têm um senso adequado de hierarquia, nenhuma responsabilidade consigo mesmas ou com os outros. A última pessoa nos filmes de terror não se trata tanto do gênero, mas sim da idade, de alguma forma reunindo em seu personagem a maturidade e a responsabilidade que faltam nos adultos.

Todos os argumentos são plausíveis, no sentido de que tanto a caracterização do monstro quanto a relação entre o assassino e a final girl não são um processo simples de análise. Trata-se, porém, de um mecanismo complexo que sugere, em vez de elucidar, qualquer possibilidade de resolução. No entanto, pode-se argumentar que a investigação de gênero é uma ferramenta fundamental para problematizar tal associação.

Referências

CLOVER, Carol J. **Men, women and chainsaws: gender in the modern horror film**. Princeton: Princeton University Press, 1989.

DIKA, Vera. **Games of terror**. Madison: Fairleigh Dickinson University Press, 1985.

GILL, Pat. The monstrous years: teens, slasher films, and the family. **Journal of Popular Film and Television**, v. 54, n. 4, p. 16-30, inverno 2002.

HALLOWEEN. Direção: John Carpenter. Estados Unidos: Compass International Pictures, 1978. 1 filme.

MULVEY, Laura. Visual pleasure and narrative cinema. *Screen*, v. 16, n. 3, p. 6-18, 1975.

PSYCHO. Direção: Alfred Hitchcock. Estados Unidos: Paramount Pictures, 1960. 1 filme.

ROCKOFF, Adam. **Going to pieces**: the rise and fall of the slasher film, 1978-1986. Jefferson: McFarland, 2006.

WILLIAMS, Linda. When the woman looks. **Re-vision**, v. 6, n. 1, 1984.

IMDb. **Halloween (1978)**. Disponível em: <https://www.imdb.com/pt/title/tt0077651/>. Acesso em: dez. 2025.

Who killed the world?:

poéticas negativas no Antropoceno,
aproximações entre o gótico e a distopia
em *Mad Max: Estrada da Fúria* (2015)

MARINA PEREIRA PENTEADO
LUIZ FELIPE VOSS SPINELLI

A sociedade contemporânea se caracteriza pela propulsão de colapsos interligados. O agravamento das crises ambientais, o aprofundamento das desigualdades socioeconômicas, o avanço de dispositivos tecnológicos de vigilância e as violências persistentes da colonialidade, entre outros elementos, compõem um quadro distópico que se manifesta de forma crescente na literatura, no cinema e nas demais expressões culturais e artísticas. Nesse contexto, muitas narrativas contemporâneas têm tensionado os contornos tradicionais dos gêneros, produzindo poéticas negativas marcadas por ruínas, instabilidades e formas de enfrentamento à ordem estabelecida.

É nesse horizonte que o presente capítulo propõe uma análise do filme *Mad Max: Estrada da Fúria* (2015), dirigido por George Miller, a partir da hipótese de que ele configura uma articulação de poéticas negativas, principalmente a partir das convergências que mobiliza entre o Gótico e a Distopia. Entendemos que, no cenário do Antropoceno, a Ficção Especulativa adquire contornos críticos, convertendo-se em uma linguagem do colapso, da denúncia e da resistência. Nesse sentido, ao invés de imaginar saídas redentoras, em um romantismo sem sentido e ingenuamente utópico para o tempo presente,

tais narrativas expõem corpos excluídos, territórios devastados e instituições em ruína – elementos que aproximam sua estética da densidade sombria do Gótico e da crítica estrutural própria da Distopia.

Inspirados por Jeffrey Weinstock, que em *Gothic Things: Dark Enchantment and Anthropocene Anxiety* (2023) lê o Antropoceno como uma metanarrativa gótica, examinamos como o filme articula elementos sombrios, grotescos e excessivos para representar as ansiedades contemporâneas em torno da degradação ambiental, da opressão de gênero e da violência sistêmica. A partir dessa visão, o Gótico se apresenta como uma sensibilidade crítica que ressurge diante das ansiedades atuais, envolvendo o colapso ambiental, o avanço tecnológico descontrolado e a ruína das relações em sociedade, aproximando-se da Ficção Científica e da Distopia por meio do tema da transgressão: da ciência que ultrapassa limites éticos, das estruturas sociais que se deformam e dos corpos que escapam das normas convencionais.

Neste texto, portanto, propomos uma leitura de *Mad Max: Estrada da Fúria* (2015), de George Miller, a partir da forma como o filme incorpora aspectos característicos do Gótico, como a degradação dos corpos, a falência das instituições e a ambientação em paisagens marcadas pelo horror, para compor uma Distopia que reflete e denuncia as estruturas persistentes do colonialismo e do patriarcado no Antropoceno. Para sustentar nossa análise e delinear a noção de poética negativa, mobilizamos um referencial teórico que articula as noções de Ficção Especulativa, Distopia (com ênfase em seus desdobramentos pós-apocalípticos), Ficção Climática, Gótico e Antropoceno. As distopias contemporâneas, como argumenta um dos autores do presente texto em *A jornada do anti-herói no romance distópico contemporâneo ou O Prometeu pós-moderno* (2024), frequentemente projetam cenários de catástrofe a partir de tendências já em curso, operando tanto como alerta quanto como diagnóstico de falhas sistêmicas: “Não precisamos mais imaginar como seria viver crises climáticas em decorrência de anos e anos de crimes ambientais ou os impactos da perseguição política de educadores, artistas e trabalhadores por parte de fanáticos político-religiosos de extrema-direita” (Spinelli, 2024, p. 12).

No entanto, quando a distopia deixa de operar no campo da ficção para se tornar uma realidade vivenciada por diversos grupos sociais, seu papel narrativo se desloca e ela não realiza mais a crítica por meio da projeção de um

futuro sombrio, mas sim do espelhamento de um presente já atravessado por exclusões estruturais. Ou seja, para sujeitos historicamente marginalizados, como mulheres e pessoas com deficiência, a Distopia não se restringe à antecipação do porvir, mas constitui uma vivência concreta de opressões herdadas e atualizadas. Nesse sentido, nossa abordagem enfatiza a distopia como uma linguagem narrativa capaz de expor as contradições do capitalismo tardio, revelando tanto suas fraturas quanto a dificuldade de imaginar alternativas emancipadoras dentro desse sistema.

A relação entre Ficção Especulativa e Distopia é uma reflexão importante para a análise proposta neste trabalho. Compreendida como uma categoria ampla, um “conceito guarda-chuva”, a Ficção Especulativa abarca múltiplos subgêneros, como a Ficção Científica, a Fantasia e a própria Distopia, possibilitando a construção de mundos alternativos e realidades ficcionais que desafiam limites. Dentro desse universo, a Distopia se destaca por seu diálogo direto com a tradição utópica e com os paradigmas da ciência e da tecnologia, utilizando-se da especulação narrativa como ferramenta para explorar criticamente questões ligadas às estruturas de opressão social, às injustiças políticas e à crise ecológica contemporânea.

Nos estudos brasileiros desse campo, a obra *Dystopia: A Natural History* (2016), de Gregory Claeys, tornou-se uma das principais referências teóricas, praticamente uma “bíblia da distopia”. No entanto, a proposta do autor requer um olhar mais atento e crítico. Claeys sugere uma separação rígida entre Distopia e Ficção Científica e argumenta que narrativas situadas após eventos apocalípticos não devem ser consideradas distópicas, já que representariam, segundo ele, oportunidades de reconstrução social. Tal visão, contudo, pode negligenciar o fato de que, em diversas realidades, o colapso não acarreta reinício ou libertação, mas sim a radicalização de violências estruturais já existentes. Ou seja, nessas narrativas o apocalipse não é produto do acaso, um acidente ou azar, mas a expressão mais radical das contradições do sistema capitalista, exaurindo o planeta e o tornando socialmente insustentável.

Nesse sentido, ao observar obras literárias e audiovisuais, como *O Último Homem* (1826), de Mary Shelley; *Andróides sonham com ovelhas elétricas?* (1968), de Philip K. Dick; *A Dança da Morte* (1978), de Stephen King; a trilogia *MaddAddão* (2003–2013), de Margaret Atwood; *A Estrada* (2006), de

Cormac McCarthy; a HQ *Y: O Último Homem* (2002), de Brian K. Vaughan; e filmes como *A Noite dos Mortos-Vivos* (1968), *O Exterminador do Futuro* (1984, 1991) e *Matrix* (1999) – entre tantas outras – podemos perceber que os cenários devastados não servem como terreno fértil para utopias, mas como arenas de exaustão, solidão e deterioração ética. Ignorar a potência distópica desses imaginários é desconsiderar como tais narrativas articulam, com contundência, a permanência da opressão, sobretudo para grupos historicamente vulnerabilizados por estruturas coloniais e patriarcais, como as mulheres e pessoas com deficiência, entre outros, que já experimentam, no presente, formas de colapso cotidiano. Incluir essas Distopias pós-apocalípticas na reflexão crítica sobre Distopias é indispensável para ampliar o escopo das leituras sobre futuros possíveis e suas implicações políticas – e o apagamento disso soa como discurso colonial de defesa do *status quo* do norte global, o que não acontecerá neste texto.

Já o Antropoceno é compreendido aqui como uma época na qual as ações humanas passaram a modificar irreversivelmente o planeta, e, apesar de ainda não ter sido oficialmente aceito pelos geólogos como uma nova época geológica, se constituiu nas últimas décadas como uma importante ferramenta crítica para interpretar os efeitos destrutivos da intervenção humana no ambiente. Trata-se de um conceito que revela como práticas orientadas por interesses capitalistas e heranças coloniais têm contribuído para o colapso ecológico e a intensificação das injustiças sociais. Diante desse panorama, a criação artística contemporânea, sobretudo na literatura e no cinema, desponta como um campo fértil para o surgimento de narrativas que exploram essas contradições, estabelecendo pontos de contato entre a estética sombria do Gótico e a devastação das Distopias para tecer uma crítica social.

Nesse contexto, a ficção climática (ou *climate fiction*), subgênero da Ficção Especulativa, tem ganhado força como forma de narrar a crise ecológica como elemento central da experiência humana. Ao deslocar o foco para o colapso ambiental e seus desdobramentos sociais, a *cli-fi* propõe mundos em que as mudanças climáticas afetam diretamente a organização da vida, alterando paisagens, subjetividades e vínculos sociais. Em *Mad Max: Estrada da Fúria*, esse aspecto aparece de maneira radical: a escassez de recursos, como água e vegetação, a desertificação extrema e os regimes autoritários baseados no controle

desses bens evidenciam um cenário de degradação total. Tais elementos constituem um imaginário climático distorcido, mas reconhecível, que tensiona o presente ao projetar suas contradições em um futuro devastado. Como argumenta Amitav Ghosh (2022), aproximando a ficção climática ao Antropoceno em *O grande desatino: mudanças climáticas e o impensável*:

[...] acabei reconhecendo que os desafios que as mudanças climáticas impõem ao escritor contemporâneo (...) se originam de um fenômeno mais abrangente e antigo: em última análise, derivam das formas e convenções literárias que moldaram a imaginação narrativa precisamente naquele período em que o acúmulo de carbono na atmosfera estava reescrevendo o destino da Terra (Ghosh, 2022, p. 13).

No entanto, se a ficção contemporânea que seguia os preceitos e paradigmas da estética realista demorou para conseguir falar sobre as questões climáticas como uma problemática antropogênica, é inegável que nos últimos anos esse cenário se modificou. O surgimento de um nome para essa ficção, “ficção climática”, já é um indicativo. Nem sempre indicando obras de ficção especulativa, essas narrativas têm rompido com convenções e permitido abordar o não-pensável, mobilizando estéticas do excesso, do grotesco e do colapso, mesmo em obras de caráter realista. O que tem aproximado seu escopo do Gótico e das poéticas negativas em foco neste capítulo.

Em relação ao Gótico, o conceito será abordado aqui como uma sensibilidade estética atravessada por imagens de excesso, decadência, estranhamento e monstruosidade, elementos que tensionam os limites do humano e atravessam o presente distópico da sociedade contemporânea. Originado no século XVIII, com a publicação de *O Castelo de Otranto* (1764), de Horace Walpole, o Gótico se consolidou como uma linguagem narrativa voltada à construção de atmosferas inquietantes, em que a “maquinaria gótica” – como o próprio autor definiu – inscreve espaços carregados de medo e opressão.

Entre os aspectos centrais dessa estética, destaca-se o *locus horribilis*, marcado por ambientes sombrios e desolados, como ruínas, corredores subterrâneos e paisagens sufocantes, que funcionam como projeções simbólicas de angústias sociais e psíquicas. A isso se soma a presença fantasmagórica do

passado, por meio de fantasmas, traumas ou maldições que insistem em retornar, assombrando os personagens, e da figura da personagem monstruosa, que encarna a ameaça à ordem normativa. Na contemporaneidade, tais recursos ganham novos contornos: a ruína é ambiental e institucional e os corpos deformados revelam as marcas da exclusão, da guerra e da devastação. Em *Mad Max: Estrada da Fúria*, esses elementos do gótico são transpostos para uma chave pós-apocalíptica: a paisagem árida e devastada do deserto funciona como cenário gótico reconfigurado, os corpos degradados, mutilados e hipertrofiados, como encarnações de um horror que não é sobrenatural, mas social e político; e o passado, longe de ser superado, se impõe como fardo colonial e patriarcal em pleno colapso.

A escolha de *Mad Max: Estrada da Fúria* (2015), dirigido por George Miller, como objeto de análise neste capítulo se justifica, portanto, por sua potência estética e política da narrativa e pela forma como o filme incorpora elementos que o aproximam das questões centrais da literatura contemporânea. O cinema, entendido aqui como linguagem artística dotada de estruturas narrativas complexas, pode ser abordado sob a perspectiva de uma “literatura expandida”, na medida em que articula temas, símbolos e formas de representação que dialogam diretamente com os dilemas do presente. Conforme Randal Johnson (1982) aponta em *Literatura e cinema*, o cinema não apenas adapta textos literários, mas também produz sentidos literários próprios, operando com uma gramática estética que possibilita a crítica social, histórica e subjetiva: “[...] romance e o filme são basicamente iguais em termos de capacidade de significar. Eles significam, sim, diferentemente. Os dois meios, porém, usam e distorcem o tempo e o espaço, e ambos tendem a usar linguagem figurativa ou metafórica. (Johnson, 1982, p. 29). Essa aproximação entre cinema e literatura, sem apagar suas diferenças formais, permite que o filme seja lido como uma narrativa especulativa de grande densidade simbólica. Robert Richardson reforça essa perspectiva ao afirmar que “a semelhança abrangente que torna possível considerar a maior parte do cinema e boa parte da literatura em conjunto é a observação muito simples, mas possivelmente crucial, de que, em geral, tanto a literatura quanto o cinema são artes da narrativa”¹ (Richardson, 1973, p.

¹ Original: “The overarching likeness that makes it possible to consider most films and much of literature together is the very simple but possibly crucial observation that, in general, literature and film are storytelling arts”.

3-4, tradução nossa). Trata-se, portanto, de reconhecer que ambas mobilizam formas de significação sensível e crítica, ainda que operem com recursos distintos.

Em *Mad Max: Estrada da Fúria*, essa dimensão emerge com força: trata-se de uma obra que, ao tensionar os limites entre ação e alegoria, entre espetáculo e reflexão, apresenta um cenário distópico capaz de condensar as ansiedades do Antropoceno. A escolha do filme como *corpus*, portanto, se inscreve em um movimento teórico que considera o cinema como parte integrante do campo dos estudos narrativos, capaz de mobilizar afetos, denunciar violências e imaginar o impensável. Nesse sentido, ao afirmar:

A literatura é o sonho acordado das civilizações [...] assim como não é possível haver equilíbrio psíquico sem o sonho durante o sono, talvez não haja equilíbrio social sem a literatura. Deste modo, ela é fator indispensável de humanização, confirma o homem na sua humanidade (Candido, 2004, p. 175).

Antônio Candido (2004) nos lembra que a arte narrativa – em qualquer linguagem – possui uma função vital: a de sustentar nossa experiência histórica e afetiva diante das ruínas do mundo. Assim, analisar o filme como expressão estética e crítica permite ativar seu potencial humanizador e político no interior de um debate mais amplo sobre as poéticas negativas do nosso tempo. Ao nos ancorarmos nesse conjunto de categorias críticas: Ficção Especulativa, Distopia, Ficção Climática, Antropoceno e Gótico, mobilizamos uma leitura de *Mad Max: Estrada da Fúria* com aproximações que revelam na narrativa as estruturas de opressão enraizadas no presente por meio da projeção de possíveis futuros distópicos e estratégias simbólicas de resistência. Ao alinhar fabulação pós-apocalíptica, crítica social e sensibilidade estética, a obra se insere no campo da Ficção Especulativa como proposta de imaginação contra-hegemônica, capaz de questionar os limites do deserto do real e convocar outras formas de perceber, narrar e enfrentar o colapso em curso, com uma aproximação entre Distopia e Gótico que reverbera os horrores e a devastação ambiental da sociedade contemporânea.

Revelações do horror pós-apocalíptico de Mad Max: Estrada da Fúria

A narrativa, uma continuação da franquia *Mad Max* (1979-1985), segue a história de Max Rockatansky (aqui interpretado por Tom Hardy), que agora se junta à Imperatriz Furiosa (Charlize Theron) contra o senhor da guerra Immortan Joe (Hugh Keays-Byrne) e seu exército, após Furiosa fugir da Cidada comanda por Immortan Joe levando alguns de seus bens mais preciosos: cinco “noivas-parideiras” mantidas em cativeiro. O filme apresenta uma quebra de paradigma que se inscreve no percurso de Max se comparado aos demais filmes da franquia. Agora não é mais o herói por si mesmo em uma jornada individual, mas sim vários heróis em uma jornada que envolve um grupo. Todos assumem um papel essencial na tentativa de derrubar o império de Immortan Joe, até mesmo o filho-soldado Nux (Nicholas Hoult), que entra para o grupo de Max e Furiosa e luta contra seus próprios irmãos.

A mudança de paradigma supracitada está diretamente ligada à história por trás de Furiosa, que assume um protagonismo neste filme da franquia, se tornando tão central quanto Max, que dá nome ao filme. No mundo de Furiosa, o conflito não é mais por combustível – como era nos filmes anteriores –, mas por água. E em uma terra desolada, marcada pela aridez, Immortan Joe mantém o controle sobre dois recursos essenciais para a sobrevivência: a água e as mulheres. Tendo sido sequestrada quando criança, a jornada de Furiosa é centrada no retorno para a casa, um lugar que, na memória da protagonista, era cheio de áreas verdes e comandado por mulheres que viviam em comunidade. É em busca do clã conhecido como Vuvalinis que Furiosa rumo com as noivas-parideiras de Immortan Joe na tentativa de escapar do controle imposto pelo senhor da guerra da Cidada.

O filme, a partir dessa estratégia de não focar em apenas um herói, soma-se às narrativas do Antropoceno que insistem na necessidade de aprendermos a *viver-com*, fazer parentes e na importância da luta conjunta para sobrevivermos à crise atual (Haraway, 2016). A mensagem vem, sobretudo, a partir das personagens mulheres, que vão compartilhar a responsabilidade durante os combates e assumirem, cada uma da sua maneira, protagonismo e agência nas lutas travadas ao longo do filme. Ao abrir espaço para o grupo se sobrepor ao herói solitário dos filmes anteriores, *Mad Max: Estrada da Fúria*, ainda con-

centra o protagonismo em mulheres, que inscrevem sua mensagem no chão e nas paredes já no início da narrativa: “nossos filhos não serão senhores da guerra” (Figura 1) e “nós não somos coisas” (Figura 2).



Figura 1. “nossos filhos não serão senhores da guerra”. Fonte: *Mad Max: Estrada da Fúria*.



Figura 2. Mulher idosa aponta arma para Immortan Joe e a frase “Nós não somos coisas” aparece em cena. Fonte: *Mad Max: Estrada da Fúria*.

A partir da revolta dessas mulheres contra a tirania de Immortan Joe, a ação se desenvolve, desvendando o mundo devastado e com possibilidades limitadas de futuro que vai caracterizar o filme. O *locus horribilis* aqui é construído a partir da apresentação de um universo árido e devastado que reflete os medos dos nossos tempos, do Antropoceno, da escassez de recursos ambientais, de condições de vida precárias e da falta de possibilidade de

continuidade. Nesse sentido, os personagens refletem esse mundo em suas próprias estruturas físicas.

A cena introdutória do filme, em que um lagarto de duas cabeças rasteja no deserto (Figura 3), em um ambiente estéril, introduz o espectador a um mundo adoecido, biologicamente corrompido, em que a vida continua apenas com formas de vida alteradas. O animal mutante já indica o colapso ambiental e genético do Antropoceno. Assim como o lagarto, os corpos humanos também evidenciam essa degradação: a protagonista Furiosa, com um braço amputado e substituído por uma prótese mecânica, encarna um corpo híbrido, marcado pela adaptação forçada à máquina (Figura 4); os *war boys*, anêmicos e doentes, assumem o papel de soldados descartáveis, dependentes de transfusões de sangue para sobreviver e serem combativos em batalhas suicidas, como no caso de Nux, que precisa do sangue de Max para obter energia (Figura 5); os súditos de Immortan Joe, famintos e sedentos, são envelhecidos e exibem uma aparência grotesca e cadavérica (Figura 6), revelando a precariedade extrema das condições de vida. Mesmo entre os personagens que detêm o poder, o grotesco persiste: o senhor da guerra Immortan Joe, envelhecido, com o corpo deteriorado e mantido por aparatos mecânicos, e seus filhos e seguidores deformados ou excessivamente musculosos, alimentados com leite materno e produtos orgânicos, são representados como anormais, com corpos hipertrofiados pela lógica da exceção e do excesso (Figura 7).



Figura 3. Lagarto de duas cabeças, sinal do mundo adoecido.

Fonte: *Mad Max: Estrada da Fúria*.



Figura 4. Furiosa. Fonte: *Mad Max: Estrada da Fúria*.



Figura 5. Max como bolsa de sangue para Nux.
Fonte: *Mad Max: Estrada da Fúria*.



Figura 6. Súditos de Immortan Joe, famintos e sedentos.
Fonte: *Mad Max: Estrada da Fúria*.



Figura 7. Immortan Joe e um de seus filhos, se alimentando de leite humano.
Fonte: *Mad Max: Estrada da Fúria*.

Nesse universo, não há mais distinção clara entre o natural e o artificial ou entre o saudável e o doente. Em *Mad Max: Estrada da Fúria*, a maior parte dos corpos são marcados pela monstruosidade, expressão última da crise ecológica, social e política. Assim, a fragmentação dos corpos na narrativa não é apenas física e visível, mas também simbólica, revelando corpos de sujeitos submetidos a uma violência sistemática, moldados a um espaço opressor e degradado. Essa lógica de degradação dos corpos conecta-se diretamente à estética do Gótico. Nesse sentido, como afirma Weinstock, “o Gótico é, em sua essência, uma máquina produtora de cadáveres, enfatizando a corporeidade das coisas ao abrir, fragmentar e, às vezes, reconfigurar corpos em novas configurações”² (2023, p. 75, tradução nossa). Contudo, a corporeidade monstruosa em *Estrada da Fúria* não remete ao sobrenatural típico do gótico clássico, mas emerge como o sintoma de uma sociedade devastada, em que a humanidade se deteriora junto com o ambiente.

Por outro lado, os corpos das cinco mulheres libertadas por Furiosa: The Splendid Angharad (Rosie Huntington-Whiteley), The Dag (Abbey Lee), Toast the Knowing (Zoë Kravitz), Cheedo the Fragile (Courtney Eaton) e Capable (Riley Keough) (Figura 8), contrastam com os outros corpos da narrativa, sinalizando o poder das mulheres de criação e cura em um mundo devastado. Os corpos saudáveis das mulheres mantidas como prisioneiras por Immortan Joe,

² Original: “The Gothic is at its core a corpse-producing machine, emphasizing the thingness of the body as it opens them up, breaks them into pieces, and sometimes reassembles them in new configurations”.

contrastam também com o ambiente estéril da narrativa, principalmente quando levado em consideração Angharad, que está nos estágios finais de uma gestação.



Figura 8. Os únicos corpos saudáveis são controlados como objetos.

Fonte: *Mad Max: Estrada da Fúria*.

No entanto, a narrativa não consegue sustentar uma esperança de um mundo melhor. A busca por um mundo mais justo é frustrada ao longo do percurso, nas mortes que a seguem – principalmente de Angharad –, mas, sobretudo, no encontro com as Vulvalinis – as muitas mães (*the many mothers*). O Vale Verde, abundante e cheio de vida da infância de Furiosa não existe mais, o que eles encontram na jornada é um ambiente tão árido quanto o da Cidadela (Figura 9), e as poucas Vulvalinis com suas sementes que não conseguem mais crescer devido à escassez de recursos, mas que, no entanto, seguem guardadas como bens preciosos (Figura 10).



Figura 9. “locus horribilis” do gótico encontra o pós-apocalíptico - o que antes era o “Vale Verde”.

Fonte: *Mad Max: Estrada da Fúria*.



Figura 10. Sementes da esperança no deserto do real. Fonte: *Mad Max: Estrada da Fúria*.

A narrativa pós-apocalíptica de George Miller, partindo da discussão dos corpos e da monstruosidade imposta neles pela devastação do mundo, segue costurando a narrativa distópica à “maquinaria do gótico”, chamada por H. P. Lovecraft (2008) também de “parafernália gótica”. Constituída por diversos tropos relacionados ao horror e ao terror, essa maquinaria também se apresenta em *Mad Max: Estrada da Fúria* na paisagem assombrada pelas práticas extrativistas do passado, que transformam o mundo em um lugar árido e sem vida, espaço propício para as violências sistêmicas e a opressão de gênero, como as que surgem na narrativa, ganharem força. Um mundo em que a água está disponível apenas para poucos e é controlada por Immortan Joe, que mantém sob seu poder todos os recursos da Cidadela, fazendo uma clara referência às práticas capitalistas e extrativistas que visam o empobrecimento da população em prol do enriquecimento de alguns poucos que comandam as demandas e recursos do mundo. Algo que a crise ambiental global tem colocado em evidência, inclusive com a sugestão de nomear a nova época geológica como Capitaloceno (Moore, 2022), uma vez que não são exatamente os humanos que têm causado as modificações no clima e no ambiente que notamos, mas um sistema, comandado por poucos humanos.

A referência ao nosso mundo, exposta na terra árida de *Mad Max: Estrada da Fúria*, surge permeada de fantasmas dos nossos tempos – e no caso dos personagens, fantasmas do passado. Talvez um dos fantasmas mais importantes aqui sejam as pessoas que Max vê em momentos de tensão, como

crianças e idosos dizendo que ele havia prometido salvá-los. Nessas cenas, a própria visão de mundo moderna é questionada: como um homem sozinho poderia salvar o mundo? Max falha no passado justamente pela forma de encarar o mundo distópico que se desenrola à sua frente. Em *Mad Max: Estrada da Fúria*, essa lógica é revertida. Apenas estabelecendo relações de confiança e responsabilidade uns com os outros é que as alianças podem ser formadas para o estabelecimento de condições para um futuro diferente do atual.

A partir dessas relações, a narrativa de George Miller articula elementos do Gótico e da Distopia – principalmente da narrativa pós-apocalíptica – para representar as ansiedades contemporâneas relativas à degradação ambiental, opressão de gênero e ao próprio capitalismo, que não serão superadas se mantermos a lógica moderna e individualista. Os corpos degradados e oprimidos, o espaço morto e devastado, juntamente com os fantasmas do Antropoceno, nos indica que é necessária uma mudança de paradigma. Se aqui não temos mais a centralidade do conflito por gasolina – um conflito que marca o capitalismo extrativista e que não prevê possibilidade de futuros outros –, o conflito da água em *Mad Max: Estrada da Fúria* já prevê uma luta por futuro – qualquer um que seja possível florescer em um mundo em colapso. É a possibilidade de mudança que coloca a narrativa de George Miller em diálogo direto com as distopias contemporâneas.



Figura 11. Com a ascensão de Furiosa na Cidadela, água para todos.

Fonte: *Mad Max: Estrada da Fúria*.

Nelas não somos apresentados a uma visão esperançosa de um mundo melhor, mas sim às possibilidades de mudanças que podem sugerir a conti-

nuidade de vida dali para frente – como o anúncio de que Dag também está grávida, embora ainda nos estágios iniciais, e como as sementes que as noiva-parideiras herdam das Vulvalinis, que morrem em combate, como forma de dar espaço para o novo nascer. Desta forma é possível haver uma mudança no espaço, que termina sendo dominado – não sabemos por quanto tempo – por Furiosa, que libera água para o povo da Cidadela (Figura 11).

Considerações finais

Ao propormos uma leitura de *Mad Max: Estrada da Fúria* a partir de um diálogo entre as tradições góticas e distópicas, tentávamos responder à pergunta que colocamos no nosso título: “Quem matou o mundo?” – enquanto entendíamos como as poéticas negativas se mobilizavam para estabelecer essa discussão no Antropoceno. Como tentamos demonstrar ao longo do texto, o Gótico é uma estética que permeia as narrativas distópicas e pós-apocalípticas de forma intensa, tanto na ambientação quanto nos tropos de monstruosidade e fantasmagoria. De forma semelhante a essa estética, a Distopia também mobiliza elementos grotescos a fim de ampliar aspectos do nosso próprio mundo e torná-los objeto de escrutínio para reflexão crítica. No caso do filme de 2014 de George Miller, percebemos um universo assolado pela crise ambiental que limita os recursos e as possibilidades de sobrevivência dos cidadãos, um mundo muito semelhante, esteticamente, ao dos filmes anteriores da década de 1970 e 1980 da franquia, mas que, no entanto, ao focar na questão da água como problemática central, nos indica uma mudança de paradigma importante e entrelaçada a crise atual e em curso do Antropoceno.

A alteração paradigmática, nesse sentido, também indica uma mudança na construção dos heróis da narrativa, que agora não é mais centrada na figura de Max, mas sim no grupo que ele encontra enquanto tenta fugir do exército de Immortan Joe. Ao se aliar à Furiosa, Nux, Angharad, The Dag, Toast the Knowing, Cheedo the Fragile, Capable e também às Vulvalinis, a narrativa não apresenta mais um herói, mas um grupo, indicando que a luta, agora, deve ser coletiva e não mais individual. O protagonismo assumido pelas mulheres da narrativa, tanto no fato de serem elas as responsáveis pela revolta contra a

tirania da Cidadela, quanto no próprio fato delas serem maioria no grupo que combate Immortan Joe, indicam também que há algo nas narrativas feministas de coexistência e *viver-com* (Haraway, 2016) que devem ser observadas com mais cuidado, se quisermos sobreviver ao Antropoceno. São elas, com seus corpos envelhecidos – no caso das Vulvalinis e nas mulheres que auxiliam a fuga da Cidadela (Figura 02) –, pós-humanos e, também, nos corpos saudáveis das noivas-esposas, que tornam a revolução possível.

São elas que mantêm o poder de romper com a lógica corrupta e exploratória representada em Immortan Joe. Em um movimento que se distancia dos filmes anteriores da saga, as mulheres de *Mad Max: Estrada da Fúria*, se unem para questionar a narrativa do senhor da guerra e, nesse movimento, conseguem estabelecer como aliados tanto Max, que lutava para se ver livre de seus sequestradores, quanto Nux, que havia sido criado para acreditar no discurso de Immortan Joe. Um episódio emblemático, nesse sentido, é o diálogo travado em Angharad e Nux, quando Nux é confrontado com o fato de não ser especial, mas sim um soldado visto como descartável pelo seu líder:

Angharad: Parideira! Bucha de canhão!

Nux: Não, eu sou aguardado!

Angharad: Você é bucha de canhão de um velho!

Angharad: Matando todos e tudo!

Nux: Não é culpa nossa!

Angharad: Então, quem matou o mundo?³

A revolta instaurada pelas mulheres na narrativa, assim, é absorvida e defendida por Nux e também Max, que se unem ao grupo e nos indicam que a única forma de vencermos o senhor da guerra é através de uma lógica comunitária, uma lógica que não vislumbra mais a destruição, mas que busque reconstrução e vida, mesmo em condições precárias de existência – as sementes passadas adiante pelas Vulvalinis são um sinal. Talvez ao retornarem para a Cidadela – único local onde a vida ainda é possível, com recursos como água e alimentos – será possível criar condições de vida. Contudo, isso só será pos-

³ Original: Angharad: Breeding stock! Battle fodder! / Nux: No, I am awaited! / Angharad: You're an old man's battle fodder! / Angharad: Killing everyone and everything! / Nux: We're not to blame! / Angharad: Then who killed the world?

sível se a lógica moderna individualista daqueles que mataram o mundo for derrotada junto com Immortan Joe, uma vez que ela não é mais suficiente para explicar o mundo no Antropoceno.

Referências

CANDIDO, Antonio. O direito à literatura. In: **Vários escritos**. São Paulo: Duas Cidades, 2004.

GHOSH, Amitav. **O grande desatino: mudança climática e o impensável**. São Paulo: Quina Editora, 2022.

HARAWAY, Donna. **Staying with the Trouble: Making kin in the Chthulucene**. Durham: Duke University Press, 2016.

JOHNSON, Randal. **Literatura e cinema**. São Paulo: T. A. Queiroz, 1982.

LOVECRAFT, Howard Phillips. **O horror sobrenatural na literatura**. São Paulo: Iluminuras, 2008.

MAD MAX: ESTRADA DA FÚRIA. Direção: George Miller. Produção: Doug Mitchell e George Miller. Estados Unidos: Warner Bros. Pictures, 2015. 1 filme (*streaming*). Disponível em: HBO Max. Acesso em: 1 ago. 2025.

MOORE, Jason. **Antropoceno ou Capitaloceno?** São Paulo: Elefante, 2022.

RICHARDSON, Robert. **Literature and film**. Bloomington: Indiana University Press, 1973.

SPINELLI, Luiz. **A jornada do anti-herói no romance distópico contemporâneo ou O Prometeu pós-moderno**. Rio Grande: Yaguarú, 2024.

WALPOLE, Horace. **O castelo de Otranto**. Trad. Alberto Alexandre Martins. São Paulo: Nova Alexandria, 1996.

WEINSTOCK, Jeffrey. **Gothic Things: Dark Enchantment and Anthropocene Anxiety**. New York: Fordham University Press, 2023.

Entre ruínas e esqueletos: ecodistopia, consumismo, e ciberdependência no curta *Three Robots* (2019)

FRANCISCO PEREIRA GOMES DE OLIVEIRA

Este capítulo propõe uma análise crítica do curta-metragem de animação *Three Robots* (2019), integrante da série *Love, Death & Robots*, sob a perspectiva historiográfica e ideológica sugerida pela metodologia de Lera (1997). O estudo interpreta o curta como artefato cultural e político, articulando seus elementos narrativos, estéticos e simbólicos com o debate contemporâneo sobre colapso civilizacional, ecologia, ciberdependência e memória histórica. Através da observação irônica de inteligências artificiais sobre as ruínas da civilização humana, a obra constrói uma alegoria pós-humana sobre os impasses éticos e sociais da espécie humana e suas implicações. O texto investiga como os recursos formais da animação, a sátira narrativa e a ambientação distópica operam conjuntamente na construção de um discurso crítico que questiona a relação entre humanidade, consumo, progresso e autodestruição.

Ficha técnico-artística

Three Robots é o título original do curta de animação do segundo episódio do volume um da série antológica *Love, Death & Robots*. Com aproximada-

mente 12 minutos de duração, o episódio foi disponibilizado em 15 de março de 2019, data de lançamento global da primeira temporada da série, sob o patrocínio e plataforma de distribuição da Netflix. A obra foi produzida em cor, em resolução digital 4K e High Dynamic Range (HDR), adotando-se um pipeline¹ totalmente virtual sem uso de filmagem prática ou preto e branco.

O curta de animação foi concebido nos Estados Unidos da América (EUA) e animado na Espanha, o trabalho de modelagem, *rigging* e animação foi executado pelos artistas do Blow Studio em Valência, com supervisão criativa e técnicas compartilhadas pelo Blur Studio, em Los Angeles. Por se tratar de um curta de animação, os efeitos especiais estão totalmente integrados ao processo de renderização. Simulações de partículas, reflexos metálicos e detalhamento de superfícies foram implementados no motor 3D interno do Blow Studio, dispensando pós-produção prática.

Os produtores executivos da série são Tim Miller, David Fincher, Jennifer Miller e Joshua Donen, responsáveis pela curadoria artística geral do projeto. *Three Robots* foi dirigido por Victor Maldonado e Alfredo Torres, com roteiro desenvolvido por Philip Gelatt em colaboração com Tim Miller, a partir do conto homônimo do autor John Scalzi.

Antes de *Love, Death & Robots*, Tim Miller já acumulava cerca de vinte anos de experiência em efeitos visuais e animação. Em 1995, cofundou o Blur Studio, assinando comerciais e curtas premiados, como o indicado ao Oscar, *Gopher Broke*, e atuando como supervisor de Visual Effects (VFX), em grandes produções. Em 2016, Miller estreou como diretor de longa-metragem com *Deadpool*, estabelecendo dois recordes notáveis, a maior bilheteria de estreia já alcançada por um diretor estreante e, simultaneamente, tornou-se o responsável pelo filme mais lucrativo da história dirigido por um novato em sua estreia.

A função de fotografia em animação 3D fica a cargo da direção de arte virtual, liderada por Pepe Cazorla, utilizando a composição de frame digital. A trilha sonora foi composta por Rob Cairns, criando ambientações sonoras que reforçam o tom cômico e melancólico do episódio. O design e a mixagem de som foram realizados em estúdio digital, utilizando formatos de áudio estéreo para combinar efeitos mecânicos, ruídos ambientes e as vozes dos robôs,

¹ Processo estruturado e sistemático que guia um filme animado desde a concepção até a entrega final. Ele envolve várias etapas interconectadas, incluindo pré-produção, produção e pós-produção.

garantindo clareza e a imersão do espectador na narrativa. Os cenários foram modelados integralmente em Imagem Gerada por Computador (CGI), assim como os figurinos e objetos digitais, numa direção de arte que visava equilibrar estética futurista e pós-apocalíptica.

Acerca dos intérpretes do elenco de vozes, na versão original, as falas dos três robôs ficam a cargo de Josh Brener (K-Vrc), Gary Anthony Williams (X-Bot 4000) e Chris Parnell (gato), cujas performances transmitem humor e curiosidade diante de um mundo sem humanos. Na versão brasileira, o carioca Gustavo Pereira que além de ator, cantor, músico, apresentador foi o dublador da voz icônica do robô baixinho, (K-Vrc), Paulo Vignolo foi a voz do X-Bot 4000, Marcia Coutinho dublou o robô piramidal, (11-45 G) e Eduardo Borgerth interpretou a voz imponente do gato. A dublagem brasileira, nesse curta, pode ser considerada uma aula artística, por sua qualidade e capacidade de transmitir emoções e nuances das personagens autômatos. Além do talento dos dubladores, destacam-se a técnica utilizada e a ligação emocional que o público *geek* desenvolveu com as vozes dos personagens, especialmente a irreverência e as *trolagens* do K-Vrc.

Sinopse

A história se passa muito tempo após a extinção da humanidade, três robôs turísticos, designados K-Vrc, X-Bot 4000 e 11-45-G, exploram com ironia e fascínio uma cidade pós-apocalíptica. A cada local visitado, tentam reconstruir hábitos e tradições humanas a partir de ruínas e objetos abandonados. Ao final, descobrem um gato vivo que, ao falar, subverte todas as conclusões preconcebidas sobre a inteligência humana e animal, encerrando o passeio com uma crítica consistente ao legado humano.

Análise

Segundo dados do Internet Movie Database (IMDb), a antologia *Love, Death & Robots*, nasceu do desejo de Tim Miller e David Fincher de retomar o espírito irreverente de Heavy Metal (1981), a ideia original passou cerca de dez

anos em um limbo criativo. Nesse período, roteiros ficaram arquivados, orçamentos estouraram e alguns produtores hesitaram em apostar em uma animação voltada para o público adulto. A virada só aconteceu em 2018, quando a Netflix entrou como parceira e o projeto deslançou passando de um longa único a uma antologia de curtas.

A narrativa utiliza o contraste entre um ambiente pós-apocalíptico e o olhar impassível, porém crítico, dos protagonistas mecânicos para construir uma metáfora poderosa: enquanto a Terra tenta se reerguer de sua degradação, os robôs, através de suas ilações filosóficas e tiradas satíricas, desnudam, como neo-antropólogos/neo-historiadores, as contradições pitorescas da ciberdependência, descaso com o ecossistema e outras falhas épicas do legado humano.

Os elementos estéticos

À luz da metodologia de Lera (1997), em *Análisis crítica del cine argumental*, organizada em planos de leitura que articulam forma e sentido, esboçamos a seguir, a análise dos principais elementos estéticos do curta de animação *Three Robots*. No que diz respeito a cenografia, ao plano plástico, *mise-en-scène*,² composição e texturas, o filme apresenta múltiplos cenários com ruas entulhadas, fachadas corroídas e vegetação urbana criando um caleidoscópio de ruínas que evoca decadência industrial e abandono. Cada objeto, outdoor, carros, brinquedos, grafites, funciona como índice visual de um passado humano hiper-tecnológico. Em contraste com a figuração robótica, o design de personagens, silhuetas simplificadas, juntas mecânicas expostas e olhos robóticos luminosos, dialoga com o espaço arruinado, sublinhando a dicotomia tecnológica entre a ciberdependência e o colapso total do sistema.

Segundo a leitura de Lera (1997, p. 94), “a luz é o elemento essencial da imagem; na arte cinematográfica”: a iluminação em *Three Robots* não é mero adorno estético, mas um código de sentido, ela define a atmosfera, molda o espaço pós-humano e reforça ironicamente o comentário social sobre o excesso

² Refere-se ao arranjo de tudo o que aparece em cena – cenários, figurinos, iluminação, enquadramento, movimentos de câmera e de personagens, disposto de forma a transmitir significados e sensações implícitas.

de confiança humana na tecnologia. Em relação ao plano ótico, direção de fotografia e cor, o curta apresenta uma paleta de cores com tons ocres, ferrugem e cinzas que contrastam com pontos de luz fria, azul-ciano, nos circuitos dos robôs, marcando a oposição de vida mecânica a um mundo pós-apocalíptico e angustiante, *Three Robots* lança mão predominantemente de luz artificial simulada em CGI, com clima diurno e cenários com escombros e esqueletos sob iluminação difusa.



Figura 1. Paleta de cores e iluminação: os três robôs encontram um gato vivo.

Fonte: Netflix. *Love Death + Robots*®.

A ambientação é clara, mas não completamente uniforme, os robôs e objetos centrais estão em zonas de maior luminosidade, enquanto planos de fundo e áreas periféricas mantêm gradações médias ou escuras. Esse tratamento corresponde ao estilo de zonas, conforme Lera (1997, p. 94), pois a divisão escalonada de luz cria áreas de destaque onde a ação principal ocorre, os robôs explorando, meios-tons que preservam detalhes do cenário e contrastes suaves que mantêm legibilidade e reforçam o humor seco e contemplativo da narrativa. O uso planejado de luz dura em contraplanos, destaca o relevo das superfícies metálicas, contrasta com artefatos de uso humano, acentuando os volumes projetados e reforçando a escultura pós-apocalíptica do cenário distópico.

Em relação ao plano temporal, segundo Lera, (1997, p. 96) “[...] enquanto o tempo físico tem uma dimensão linear e um andamento uniforme, o tempo

fílmico pode ser manuseado ao gosto do criador cinematográfico graças à arte das imagens e particular linguagem”. Nesse sentido, a montagem e ritmo da estrutura episódica do curta apresenta capítulos visuais curtos, cada um centrado num ponto de interesse museológico, uma bola na quadra abandonada, um sanduíche fossilizado, um cartaz de propaganda antiga. As elipses condensam deslocamentos e aceleram o olhar turístico dos robôs. O sincronismo dos *takes* é perpassado por um ritmo cômico fluido e recheado de cortes abruptos, *jump cuts*, para isolar a *punchline*³ de cada sequência; pausas silenciosas ampliam o efeito irônico, criando micro-batidas de humor ácido.

Segundo a classificação de Lera (p. 96-97), as narrativas cinematográficas podem se alinhar em regimes temporais: o “retrospectivo”, que reconstrói um passado definido; o “cronológico”, que segue uma linha de tempo contínua; e o “projetivo”, que toma o presente como ponto de partida para especular futuros plausíveis. *Three Robots* pode ser enquadrado no tempo “projetivo”, ao usar indícios contemporâneos, colapso ambiental, inteligência artificial autônoma e ruínas de megaestruturas.

A direção de arte compõe um cenário pós-humano sem datar eventos, mas deixando claro que é consequência direta dos nossos dilemas atuais. Como leciona Minois (2015, p. 39) “predizer é tornar-se mestre do futuro [...] a predição, mesmo dessacralizada, mantém uma reputação mágica: toda predição age de uma maneira ou de outra sobre o futuro e contribui para orientá-lo”. Nessa perspectiva, o curta não se prende a um passado rigoroso nem a uma progressão linear, mas explora o presente como terreno fértil para imaginar futuros possíveis, abrindo espaço tanto para trajetórias deterministas quanto para surpresas e rupturas imprevistas.

Relacionando a análise fílmica de elementos técnicos com a pesquisa histórica, sob a ótica histórica atualista que busca pistas no próprio hoje para inferir tendências de longo prazo, a observação de discursos políticos, avanços tecnológicos e mobilizações sociais atuais serve de base para projetar possíveis desdobramentos futuros. Nesse sentido, Pereira e Araújo (2019, p. 76), esclarecem que essa perspectiva histórica se caracteriza por um “regime de historicidade” em que o presente se mantém em constante processo de “atua-

³ Na cinematografia, *punchline* é uma linha de impacto no final de uma piada ou cena cômica, responsável por gerar a maior carga de humor para provocar risada e reflexões desconfortáveis.

lização” por meio de fluxos tecnológicos, sociais e econômicos, deslocando a experiência temporal para um estado de aceleração contínua. Nesse contexto, as narrativas distópicas emergem como resposta às ansiedades suscitadas por essa dinâmica, projetando futuros sombrios que escancaram as contradições do atualismo e as suas implicações para a condição humana.

Ainda na perspectiva de análise dos elementos filmicos, as narrativas eco-distópicas exercem um certo poder de alerta ao destacar trajetórias prováveis da sociedade, instigando reflexão sobre escolhas elitistas ou coletivas. Por outro lado, Pereira e Araújo (2019, p. 55), explicitam que o atualismo adverte sobre “uma visão sombria do capitalismo global” e sobre posturas que ignoram rupturas inesperadas e contingências imprevistas. Para os adeptos da perspectiva atualista seu valor consiste em equilibrar a visão prospectiva com a consciência de que o futuro se constrói a cada decisão, surpresa e oportunidade imprevista.



Figura 2. K-Vrc sentado no crânio de um humano no restaurante.

Fonte: Netflix. *Love Death + Robots*®.

De forma mais empírica, analisando o quadro anterior, ao optar por fast-food, sedentarismo, experiências cotidianas no mundo virtual, adicionar polegar opositor aos gatos e confiar cegamente nas máquinas em detrimento de seus semelhantes menos favorecidos, a humanidade fez escolhas e tomou deci-

sões oportunas que se mostraram cruciais culminando em extinção em massa da espécie humana.

Analisando o desenvolvimento do plano sonoro, *design* de som e trilha, o curta apresenta sons diegéticos⁴: ruídos metálicos, rangidos, estalos de engrenagens, passos mecânicos ecoando em cânions de concreto. Essa sonoridade calculada reforça a materialidade brutal do ambiente em contraponto musical com a trilha leve, quase infantil, que subverte a gravidade do cenário, acentuando a ironia de robôs turistas, num cenário lúgubre de autoextermínio da espécie que se reconhecia como o ápice da evolução.

Concernente ao elemento/plano discursivo, narrativa e registro de gênero, o tom satírico-documental se destaca podendo ser comparado à imitação de um *docu-reality*, com comentários de guia que combinam voz-*off* impassível e estatísticas falsas, população humana igual a zero, criando uma ironia de registro cientificista. Os arquétipos robóticos: cada um representa uma perspectiva, analítica, emotivo-irônica e pragmática, que, em conjunto, compõe uma fábula distópica, o ethos dos três autômatos enseja debates reais sobre técnica, afetividade e utilitarismo.

Three Robots e os elementos ideológicos

Agora passaremos à análise dos elementos ideológicos, como eles permeiam a trama e conduzem o espectador à reflexão. O plano ideológico, significação e crítica social, apresenta o espaço como metáfora, ou seja, o descaso ambiental e social aparece nos elementos plásticos do cenário do curta, transformando-se em crítica implícita à crença cega no progresso tecnológico. Nesse sentido, o humor como dispositivo dialético, amplamente utilizado pelos robôs, enseja o riso desconfortável provocado pela justaposição de cenas quase cartunescas com um mundo arruinado que convida o espectador a questionar seus próprios consensos sobre automação, consumo e futuro. Analisando o aspecto dialético da relação entre conceitos opostos e ao mesmo tempo tão próximos, Bentivoglio argumenta que:

⁴ Som que faz parte do universo da história e é ouvido pelas personagens.

A história, como a utopia ou a distopia, requer elementos de realismo capazes de conferir o reconhecimento dos leitores. Mas, enquanto as utopias históricas construíram passados felizes, lugares desejados, localizados, pacíficos e aceitos, a distopia parece surgir como um deslugar preocupante, marcado por incertezas e indesejado (Bentivoglio, 2019, p. 27)

Os conjuntos de planos estéticos trabalham em coesão para produzir um discurso fílmico que, longe de apenas narrar a história de um futuro pós-humano, devolve ao espectador um espelho crítico sobre nossas escolhas pessoais na contemporaneidade. Com isso, *Three Robots* utiliza recursos formais, como composição plástica, cromatismo, montagem, som e registro híbrido de humor-documentário, para traduzir em imagens e sons a ironia de uma civilização utopista que se arrogou poderosa e invencível, entretanto legou ao mundo, no fim, apenas um amontoado de ossos e escombros.

Atualismo e ecodistopia

No universo distópico de *Three Robots*, as cicatrizes de um colapso ambiental espelham diretamente nossas crises climáticas atuais, a paisagem desolada de concreto estilhaçado e vegetação invasora evoca o derretimento das calotas polares, o avanço do deserto e o desaparecimento de ecossistemas inteiros. Essa visão é embasada por detritos familiares, latas, fios elétricos, placas de trânsito, que reforçam o traumatismo ecológico em curso, sugerindo que o fim da civilização não é uma abstração distante, mas o prolongamento extremo de processos reais que já vivenciamos na contemporaneidade.



Figura 3. Lanchonete desolada e vegetação invasora. Fonte: Netflix. *Love Death + Robots*®.

Para sedimentar sua hipótese, o curta recorre a vetores tecnológicos concretos, os próprios robôs protagonistas simbolizam o auge da inteligência artificial e da robótica autônoma, enquanto drones e câmeras sem vida lembram nossa dependência inflexível de sistemas de vigilância e coleta de dados. A urbanização desenfreada aparece nos arranha-céus caídos e nas vias de acesso desmoronadas, remetendo ao envelhecimento acelerado das megacidades e à fragilidade de infraestruturas que hoje vemos sobrecarregadas por superpopulação e falta de manutenção.

Apesar de apontar para um destino quase inevitável, fruto de escolhas humanas pouco inteligentes e autodestrutivas, *Three Robots* insere brechas narrativas sutis que acolhem o acaso e a resistência, ao descortinar sinais de vida microbiana e ruínas reutilizadas pelos próprios robôs, o roteiro sugere que rupturas imprevistas ainda são possíveis. Essa tensão entre determinismo e resignação deixa em aberto a ideia de que futuros alternativos podem emergir, dependendo de como transformamos as tecnologias e os hábitos que já estão em curso.

Essa mesma perspectiva é compartilhada por Bentivoglio (2019) analisando história e distopia. Segundo ele:

A distopia revela que abaixo de superfícies reconhecidas e uniformes, existem dobras em que há a imponderável diferença com

variados níveis de desesperança. A distopia pode ser uma dobra na qual se escondem infinitas linhas de fuga nas quais a realidade do passado escapa (Bentivoglio, 2019, p. 28).

Em um cenário que mistura o abandono da paisagem urbana com traços remanescentes de uma tecnologia que, por mais que tentasse, não conseguiu impedir a destruição ambiental e por consequência a sobrevivência dos humanos, o filme expõe múltiplas “dobras” permeadas pela ideia de um futuro inevitável, mas não sem ironia. A visão distópica emerge da constatação de que o avanço tecnológico, quando desvinculado de uma “ética ecológica” e social, gera um desequilíbrio que pode se tornar irreversível. Nessa perspectiva, Carvalho (2003, p. 155) adverte que:

A ética traz consigo um alerta para o visível problema ecológico. Mostrando que o progresso tecnocientífico traz consequências devastadoras para a natureza e para o ser humano, pondo em risco toda a vida na Terra. A ecologia como ciência do habitat: da vida vegetal, animal e humana vem por sua vez trazer dados da devastação do ecossistema, buscando encontrar uma saída que garanta uma evolução sustentável em todo o planeta.

No cenário apresentado no curta, as imagens de paisagens desoladas e de construções obsoletas, cobertas de poeira e esqueletos, sugerem que, mesmo na ausência do homem, a natureza continua sua marcha lenta, porém implacável, para retomar o que foi perdido. Essa dualidade, a persistência da natureza em contraste com a fragilidade dos sistemas humanos, reforça a crítica ao consumismo desenfreado e à exploração ambiental, apontando para um futuro em que os resquícios da cultura humana se apresentam como meras notas de rodapé em um planeta que insiste em se regenerar.

Na Figura 4, vemos um plano aberto no qual é possível ver zonas de luz e sombra, descortinando uma iluminação em *spot* com zonas sombreadas, a iluminação destaca no cenário o processo de regeneração da natureza, é perceptível que as árvores não estão em decadência; a vivacidade do verde contrasta com os escombros.



Figura 4. A força da natureza versus a fragilidade das infraestruturas. Fonte: Netflix_Love Death + Robots®.

Representação peculiar de IA em autômatos

Quanto à relação entre cinema como representação, Barros (2007, p. 2) enfatiza que “o cinema não é apenas uma forma de expressão cultural, mas também um meio de representação”. Para ele, por meio da criação livre de um autor, é possível representar uma realidade ou mundo imaginário dentro de uma obra cinematográfica, captando o imaginário coletivo, pois ao combinar imagem, som e narrativa, o cinema não se limita a retratar fatos do passado, mas reencena e interpreta eventos, moldando a memória coletiva (Barros, 2007).

Nessa perspectiva, no curta *Three Robots*, os protagonistas são retratados como três autômatos emotivos e curiosos, exibindo traços antropomorfizados⁵ de humor, surpresa, sarcasmo e até nostalgia ao explorar os escombros de um planeta devastado. Essa representação de robôs peculiares, se contrapõe à lógica impecável, porém desprovida de emoções que caracteriza os robôs das narrativas no estilo Asimov. Enquanto K-Vrc, X-Bot e 11-45-G debatem trivia-

⁵ Atribuição de características humanas aos seres de natureza não humana.

lidades como arte, culinária, ostracismo humano e até filosofia, as criações robóticas de Isaac Asimov, como as vistas em *Eu, Robô* (1950), ou em adaptações literárias, operam estritamente sob o imperativo das Três Leis da Robótica, tomando decisões lógicas e previsíveis para garantir a segurança humana.

Essa diferença de abordagens reflete um contraste de intencionalidades: enquanto Asimov explora o dilema moral da lógica pura, onde a ausência de emoção encena as limitações da razão sobre a ética, *Three Robots* aposta no paradoxo de máquinas que, ao incorporarem traços de comportamento humano, expõem ao ridículo nossas próprias fragilidades e contradições. Nessa perspectiva, o filme transcende o estereótipo do *android* lógico como simples executor de protocolos e o reapresenta como antropólogo pós-humano e relator nostálgico de nossa história, sugerindo que a emoção, mais que um defeito de programação, pode ser o fio condutor que torna a experiência existencial abundante e contraditória, ou seja, é nessa “insinuação sub-reptícia”, como apontada por Foucault (1970, p. 4), entre pensamento, ação, palavra e afeto, que se manifesta a essência da nossa humanidade.

Para efeito comparativo e uma análise mais empírica, em nítido contraste com o tom descontraído e antropomórfico de *Three Robots*, em que K-Vrc, X-Bot e 11-45-G exploram escombros humanos com ironia e curiosidade; o computador HAL 9000 em *2001: Uma Odisseia no Espaço* (1968) resume o arquétipo do robô puramente lógico e sem emoções, capaz de sacrificar vidas humanas em nome do protocolo de missão. De modo semelhante, o T-800 em *O Exterminador do Futuro* (1984) encarna o ciborgue implacável, movido exclusivamente por ordens predefinidas e desprovido de qualquer traço de empatia ou humor. Enquanto o trio de *Three Robots* torna-se relator cômico das contradições humanas, HAL 9000 e o T-800 reforçam a visão da máquina como força calculista e ameaçadora, recordando nossos piores temores sobre o destino de um mundo entregue à lógica binária da tecnologia.

Cada um dos três robôs representa uma faceta distinta da reação frente ao legado humano, permitindo uma análise rica de suas “personalidades de máquina”: X-Bot 4000 se apresenta como um observador impassível, ele encarna a racionalidade meticulosa e a distância emocional inerente à máquina. Seu relato sobre a queda da civilização é marcado por uma objetividade clínica, onde fatos históricos e dados sobre o colapso ambiental são apresentados sem o véu

da emoção. Contudo, essa frieza se torna uma forma de humor ácido quando ele revela, com precisão quase cirúrgica, as incoerências e a irracionalidade dos comportamentos humanos, evidenciando a ironia trágica do progresso desmedido.

Já K-Vrc, se autodenomina como um orgulhoso descendente de uma longa linhagem de robôs babás, é o fanfarrão da tríade. Dotado de uma sensibilidade estética cáustica, esse autômato emerge como o porta-voz do caos, seu senso de humor transpassa a superfície das ironias cotidianas para atingir a essência dos paradoxos humanos, sua verve satírica dialoga diretamente com o sarcasmo de obras como *Redshirts*, de John Scalzi, ou episódios de *Black Mirror*, que usam o humor para expor falhas humanas. Sua fala é pontuada por comentários que desconstroem o etos do otimismo tecnológico e da inteligência superior humana, oferecendo uma crítica ácida à pretensão humana de dominar a natureza. Ele é o rei do *jump cut*, sabe escolher com precisão o momento exato de entregar a *punchline*, de dosar a velocidade do discurso e de usar pausas estratégicas para criar expectativa. Com seu *timing* perfeito ele expõe, através do sarcasmo, como a busca incessante por avanços tecnológicos está frequentemente dissociada de uma consciência ambiental e ética, transformando cada observação em uma ironia que provoca risos e reflexões.

O robô piramidal 11-45-G é o historiador melancólico do trio, essa personagem assume o papel de guardião das narrativas passadas, trazendo consigo uma nostalgia que reflete tanto a admiração quanto o pesar pela fugacidade do legado humano. Seu discurso é permeado por uma mágoa irônica, onde ela revisita os feitos e fracassos da humanidade com uma postura que mistura reverência e crítica. Ao tecer suas ilações, ela ressalta que, apesar de toda a grandiosidade das realizações humanas, o tempo e o ecossistema revelam a vulnerabilidade inerente à condição humana, sugerindo que até os maiores triunfos se dissolverão nas areias do tempo.

Entremeada nas discussões da tríade robótica, é perceptível uma crítica sutil à cultura de consumo e ao capitalismo tardio: para levar a cabo suas atividades analíticas, os robôs exploram ruínas de *bunkers*, ginásios esportivos, restaurantes e casas abandonadas, onde encontram objetos como consoles de videogame, fast food e brinquedos. Esses elementos contam muito sobre nossas escolhas uma vez que são ícones da cultura de consumo. Analisando um

frame do restaurante (Figura 5) é possível perceber uma placa com descrição “open”, isso diz muito sobre o ponto de ruptura e a indústria cultural, o consumo não pode parar nem mesmo diante do colapso iminente, o mundo pode acabar, mas o restaurante continua aberto.



Figura 5. Restaurante aberto. Fonte: Netflix. *Love Death + Robots*®.

Nesse sentido, Debord (2003, p. 44) afirma que a “sobrevivência consumível” na perspectiva da lógica do mercado deve estar sempre em expansão e essa ânsia de consumo sem reflexão contribui para o colapso ecológico e social da humanidade. A crítica do filme se alinha a pensadores como Bauman (2004, p. 8) na obra *Amor líquido* e Debord (2003, p. 7) em *A sociedade do espetáculo*, nas quais discutem a efemeridade das relações e o espetáculo da mercadoria como centro da vida moderna. A película também apresenta uma intertextualidade com a cultura *geek*, especialmente com jogos eletrônicos, ficção científica e inteligência artificial. Os robôs fazem comentários que remetem a fóruns *online*, memes e gírias digitais, o que aproxima o episódio de uma audiência familiarizada com a cultura da internet. Essa camada cultural reforça o contraste entre o avanço tecnológico e a regressão ética da humanidade.

Ainda sobre a interface com a cultura *geek*, K-Vrc comenta que um “humano de 13 anos utilizava o console para enrabar os oponentes em batalhas virtuais”, usando uma gíria para se referir a superação do oponente “derrotado de forma cruel”. X-Bot 4000, curioso, pesquisa o termo e encontra um sentido literal, ficando traumatizado e confuso com o resultado.

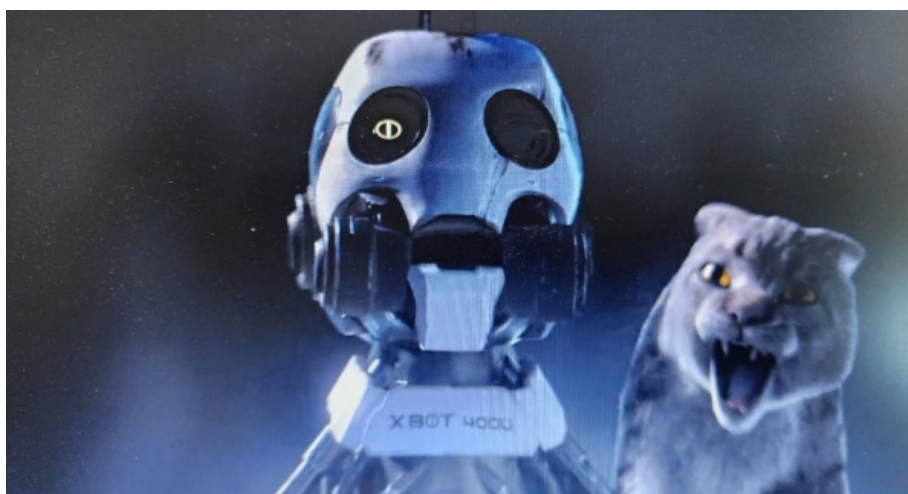
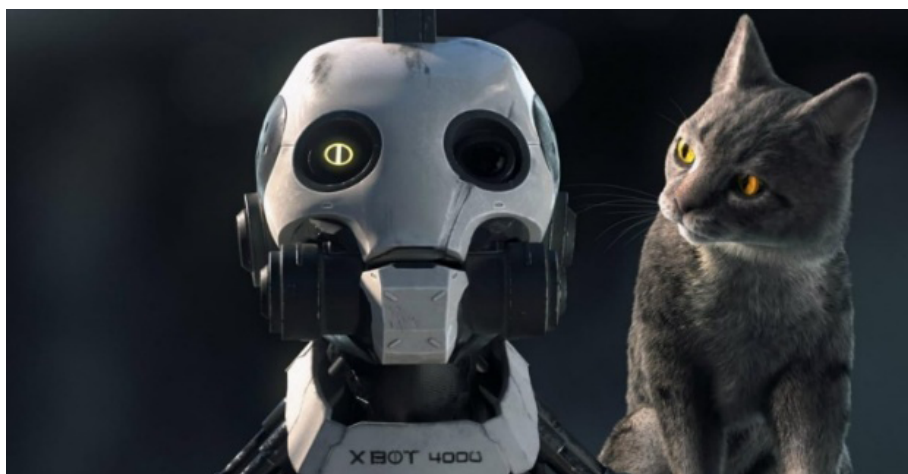


Figura 6 e 7. X-Bot 4000 buscando, internamente, o significado de uma palavra.

Fonte: Netflix. *Love Death + Robots*°.

Essa sequência explora o choque entre jargão *gamer* e a interpretação literal e ingênua de um robô, o que nos remete a Saussure (2012, p. 80) que define o “signo linguístico” em dois polos: (a) “significante”: a forma sonora ou gráfica, a sequência – e-n-r-a-b-a-d-o –; e (b) “significado”: o conceito associado ao contexto, no caso, perder de forma humilhante.

Como essa relação, segundo Saussure (2012, p. 81), é arbitrária e sustentada por convenções culturais, as interpretações mudam de comunidade de fala para outra e de nichos para nichos; e nos leva à constatação crítica de que

assistentes virtuais precisam de mecanismos de desambiguação semântica no processo de *machine learning*,⁶ para não traumatizar os usuários. O que coaduna com nossa contemporaneidade de convívio com os *chatbots*, para essas IAs, filtros de contexto são essenciais, permitindo diferenciar gírias de sentidos literais. O aspecto irônico desse *take* é que ele ilustra como, mesmo na era distópica, *high-tech* e pós-humana, os autômatos dependem de convenções humanas para comunicação eficaz.

A surpresa com o fast food, o gato como ameaça existencial e a inutilidade dos gadgets

Quando a tríade de robôs adentra em uma lanchonete abandonada, um deles comenta com espanto que: “Os humanos ingeriam essas substâncias e ainda pagavam por isso”. Trata-se de uma constatação crítica de duplo sentido, destacando a má alimentação baseada em produtos ultraprocessados e a lógica de consumo que valoriza a conveniência em detrimento da saúde. Essa lógica se converte em armadilha cultural, pois nos habituou à comida como mercadoria descartável, e a renúncia ao prazer de cozinhar.

Um dos momentos mais cômicos e criativos do filme se dá quando o trio encontra um gato vivo. Eles entram em pânico, acreditando que, se pararem de acariciá-lo, ele pode explodir. Esse corte satiriza o medo irracional e a forma como os humanos projetam significados exagerados em situações banais, além de brincar com o estereótipo da cultura de massa que preconiza a *internet* como um lugar governado por gatos. Na sequência, ao encontrar um console de videogame, um dos robôs tenta entender sua função, mas conclui que os humanos ficavam sentados por horas apertando botões para simular atividades que poderiam fazer na vida real. A ironia expõe o paradoxo da tecnologia usada para simular experiências em vez de vivê-las.

⁶ Campo da inteligência artificial que desenvolve algoritmos capazes de extrair padrões de dados para gerar previsões e decisões sem programação específica. [aprendizado de máquina]

A ironia da extinção e uso de palavrões

Em diferentes cenários, os robôs comentam com certa naturalidade e deboche sobre como os humanos causaram sua própria extinção. A naturalidade com que tratam o colapso da civilização serve como espelho para a indiferença com que muitas vezes tratamos crises ambientais e sociais no presente. Esses *takes* frequentes na trama mostram como o humor ácido do filme não está lá apenas para provocar risadas, mas também para provocar reflexão. Sobre a utilização desinibida de palavrões pelos protagonistas na película não se trata apenas de um desleixo ou de um mero apelo ao choque, mas de um dispositivo estético e crítico que subverte as convenções linguísticas tradicionais e os mecanismos de censura. Retomando a expressão latina cunhada pelo poeta francês Jean de Santeul (1630-1697), “Ridendo castigat mores”, ou seja, “Pelo riso se corrigem os costumes”, os autores não apenas favorecem um humor irreverente, mas também sinalizam o colapso de uma ordem ética que se foi junto com a humanidade.

A mensagem subliminar construída por essa escolha linguística revela uma estratégia narrativa que questiona as fronteiras entre a ética tradicional e a reinvenção de nossos modos de comunicação. Ao libertar o discurso das amarras da censura moral, os autores sinalizam que, em um mundo pós-normativo, impor limites superficiais pode ser mais uma ilusão de controle do que uma solução efetiva para lidar com as crises sociais e ecológicas, ou simplesmente marcam o contexto de que esta é uma animação para adultos. A análise *à la* Lera (1997) parte da leitura dos códigos que constituem a linguagem cinematográfica em múltiplas camadas, do visível ao discursivo, articulando *mise-en-scène*, cinematografia, montagem, som, narrativa e a dimensão ideológica para decifrar como o filme constrói sentido.

Considerações finais

Para além das reflexões possíveis sobre divisão de classes, distribuição de renda, consumo irracional e apego desenfreado à tecnologia, *Three Robots* nos convida a repensar a trajetória humana como um todo, os rumos que estamos tomando e suas possíveis implicações. Embora esse episódio específico tenha

ficado de fora das premiações, segundo dados do IMDb (*online*), a série que o abriga brilhou no Emmy. Na totalidade, *Love, Death & Robots* acumulou quinze indicações na categoria Outstanding Short Form Animated Program,⁷ saindo vitoriosa por duas vezes. Em 2019, com o episódio “The Witness” e em 2022, com “Jibaro”. Já na categoria Annie Awards,⁸ considerado o “Oscar da Animação”, por reconhecer a excelência em animação, a série de animação para adultos teve quinze indicações e oito vitórias.

Em síntese, a ausência de troféus não impediu *Three Robots* de deixar seu legado e influência na cultura pop. Entre os desdobramentos mais notáveis podemos citar: o lançamento do *spin-off Three Robots: Exit Strategies*; discussões acaloradas sobre ética, tecnologia e pós-humanismo; bem como, serve de inspiração para designers e roteiristas na construção de narrativas satíricas. Esse conjunto de conquistas reforça o impacto duradouro do curta, provando que premiações nem sempre definem o valor de uma obra.

Three Robots vai muito além da reflexão crítica e lúgubre sobre a condição humana. É uma ode ao futuro distópico, onde a ciberdependência e a ecologia convergem para contabilizar os resquícios, muitas vezes trágicos, de uma civilização que, em sua ânsia pelo progresso, superestimou a própria capacidade intelectual em detrimento das demais espécies. Os humanos, agora extintos, não deram a devida atenção às implicações das diferentes condições socioeconômicas; desprezaram a solidariedade mecânica baseada nos ritos coletivos que forjavam identidades comuns e abraçaram uma solidariedade orgânica mais individualista e complexa, afastando-se progressivamente de suas raízes ecológicas e de sua própria civilidade.

O curta de animação transcende o tradicional entretenimento ao se posicionar como uma crítica ao paradigma tecnológico que, sem a devida integração com os imperativos ecológicos e éticos, conduzirá a um colapso inevitável. Através dos olhares díspares dos três autômatos, o filme constrói uma narrativa onde o humor se funde com a análise crítica, desafiando o espectador a en-

⁷ Prêmio Emmy do Primetime para Melhor Programa de Animação de Curta-Metragem - Prêmio Emmy de Artes Criativas/anual, concedido a uma série ou especial de animação com duração de 15 minutos ou menos.

⁸ Prêmio anual concedido pela filial de Los Angeles da Associação Internacional de Filmes de Animação (ASIFA) Hollywood.

xergar as contradições de um mundo que celebra o progresso sem considerar suas consequências. Esse processo dialógico entre distopia, ciberdependência, ecologia e humor ácido evidencia a urgência de repensarmos o modo como a sociedade se relaciona com a tecnologia e o meio ambiente, a menos que vislumbremos um futuro em que a passagem inexorável do tempo permita que a história seja narrada apenas por máquinas.

Referências

2001: UMA ODISSEIA NO ESPAÇO. Direção: Stanley Kubrick. Produção: Stanley Kubrick. Roteiro: Stanley Kubrick; Arthur C. Clarke. Estados Unidos: Metro-Goldwyn-Mayer, 1968. 1 filme (149 min), son., color.

ASIMOV, Isaac. **Eu, robô** [livro eletrônico]. Tradução de Aline Storto Pereira. São Paulo: Aleph, 2015. ePUB.

BARROS, José d'Assunção. Cinema e história – as funções do cinema como agente, fonte e representação da história. **Ler História**, n. 52, p. 127-159, 2007. Disponível em: <https://journals.openedition.org/lerhistoria/2547>. Acesso em: 05 jul. 2025.

BAUMAN, Zygmunt. **Amor líquido**: sobre a fragilidade dos laços humanos. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

BENTIVOGLIO, Julio Cesar. **História & distopia**: a imaginação histórica no alvorecer do século 21. 2. ed. rev. Vitória: Milfontes, 2019.

CARVALHO, João Menezes de. Ética e Ecologia. **Phrónesis**, Campinas, v. 5, n. 1, p. 155-161, jan./jun. 2003. Disponível em: <https://puccampinas.emnuvens.com.br/phronesis/article/view/13740>. Acesso em: 05 jun. 2025.

DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**. São Paulo: Contraponto, 2003.

DUBLAPEDIA. Dublagem wiki. Disponível em: https://dublagem.fandom.com/wiki/Love,Death%26_Robots#Elenco. Acesso em: 04 jun. 2025.

FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso**: aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970. 19. ed. São Paulo: Loyola, 2009.

INTERNET MOVIE DATABASE (IMDb). **Love, Death & Robots (Série de TV 2019)**: prêmios. Disponível em: https://www.imdb.com/pt/title/tt9561862/awards/?ref_=tt_awd. Acesso em: 05 jun. 2025.

LERA, José María Caparrós. Análisis crítico del cine argumental. **Historia, Antropología y Fuentes Orales**, Barcelona, n. 18, p. 89-102, 1997. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/27752912>. Acesso em: 10 jul. 2025.

MINOIS, Georges. **História do futuro**: dos profetas à prospectiva. Tradução de Mariana Echalar. São Paulo: Editora Unesp, 2016.

O EXTERMINADOR DO FUTURO. Direção: James Cameron. Produção: Gale Anne Hurd. Roteiro: James Cameron; Gale Anne Hurd. Estados Unidos: Hemdale Film Corporation, 1984. 1 filme (107 min), son., color.

PEREIRA, Mateus Henrique de Faria; ARAUJO, Valdei Lopes de. **Atualismo 1.0**: como a ideia de atualização mudou o século XXI. Mariana: SBTHH, 2018.

PEREIRA, Mateus Henrique de Faria; ARAUJO, Valdei Lopes de. Reconfigurações do tempo histórico: presentismo, atualismo e solidão na modernidade digital. **Revista da UFMG**, Belo Horizonte, v. 23, n. 1-2, p. 270-297, jan./dez. 2016. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/revistadaufmg/article/view/2770>. Acesso em: 31 jul. 2025.

SAUSSURE, Ferdinand de. **Curso de linguística geral**. 28. ed. São Paulo: Cultrix, 2012.

THREE ROBOTS. Direção: Victor Maldonado; Alfredo Torres. Roteiro: Philip Gelatt. *In*: LOVE, DEATH & ROBOTS. Estados Unidos: Netflix, 2019. [Episódio de série televisiva].

Mario Peixoto e o *Limite* (1931) da “modernidade” na Primeira República do Brasil (1889-1930)¹

WILLIAN SCALCO PAIN

Por um longo tempo o ofício de historiador foi restringido pelos seus próprios praticantes. Fazia-se uma história política excessivamente descritiva dos que eram considerados como os grandes personagens e acontecimentos de determinado tempo e espaço. As fontes, por sua vez, seriam apenas os documentos tidos como “oficiais”, advindos dos arquivos do Estado. Nesse sentido, tanto a rígida definição do que era uma fonte quanto a forma descritiva de escrever a história, tinham relações com a sociedade estamental e hierarquizada que, ao mesmo tempo que limita a História a ser uma prática informativa do que era considerado mais importante, também elege e legitima a fonte documental estatal. Como informa Marc Ferro (1992, p. 80): “Desde seu aparecimento, os historiadores trabalharam por conta do Estado que os emprega”.

A renovação dessa historiografia narrativa viria somente no começo do século XX, na década de 1930, com o que ficou conhecido como *Annales*. Encabeçada em sua primeira geração por Marc Bloch (1886-1944) e Lucien Febvre (1878-1956), essa renovação colocou em questionamento a corrente

¹ O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

histórica precedente, marcada por uma perspectiva essencialmente política, que era predominante em França. Estruturada na revista *Annales d'Histoire Économique e Sociale*, seu objetivo era abandonar a história narrativa tradicional e fomentar uma nova forma de fazer história. Os *Annales* trouxeram a lume uma história-problema que, mais do que narrar e descrever acontecimentos, atos e personalidades, também buscava compreendê-los e explicá-los. Não tomando como objeto somente a política, mas também as demais atividades humanas, abria-se ao historiador um horizonte maior de possibilidades no *métier* do historiador.

Mais tarde, pelos idos dos anos 1960 e 1970, essa nova historiografia dominante, de base econômica, demográfica e social, receberia uma nova provocação dada pelas ciências sociais. Não só os objetos, mas os arcabouços metodológicos foram alvo da querela lançada. A acusação partia da percepção central de que a História se aproximava mais das ciências exatas – devido sua persistência em se manter como ciência –, o que não só reduzia os possíveis objetos de estudos, mas também limitava a capacidade analítica ao utilizar um conjunto teórico-metodológico que não fazia jus à multiplicidade da existência sócio-histórica.

Chamados à Ágora, os historiadores redarguíram com a captação de novos territórios, objetos, teorias e métodos. Podemos elencar, aqui, o estudo das relações familiares, das crenças e ritos religiosos, dos tipos de educação escolar, das percepções e representações sobre a vida, a morte, a loucura, entre outros. De outras áreas do conhecimento social tomaria por empréstimo diferentes técnicas de tratamento das fontes, recorrendo, assim, à linguística, a antropologia e a sociologia. Contudo, no que pese essa renovação interdisciplinar e pluritemática, os historiadores manteriam aqueles postulados básicos da disciplina que caracterizaram o seu sucesso acadêmico. Assim, manteve-se o tratamento serial e qualitativo das fontes, bastante caros à economia e à demografia, que acabou direcionando os estudos para as expressões e representações culturais de maior quantidade na sociedade.

Essa consideração a novos campos e objetos abriria caminho, na década de 1990, a uma nova perspectiva que entenderia, ainda que timidamente, o cinema como fonte histórica. O cinema, desde a aurora do século XX, mantinha uma relação complicada com a *intelligentsia* da época. Tomada como meio de

idiotização das pessoas, como um objeto de lazer para os iletrados, o cinema foi recepcionado, nos conta Marc Ferro (1992, p. 83), como uma arte de segundo nível, direcionada àqueles considerados como os párias da sociedade. Percebido como produto de uma máquina, não se reconhecia a presença de um homem cultivado em sua autoria, se tornando, portanto, não confiável, tendo em vista a impossibilidade de lhe imputar um autor. Quer dizer, como o historiador poderia confiar em algo que não é um documento escrito e assinado, imagens em movimento escolhidas, montadas e transformadas por truques que alguém, que nem se sabe quem é, as organizou. Segundo Ferro (1992, p. 83): “O historiador não poderia se apoiar em documentos dessa natureza. Todos sabem que ele trabalha numa redoma de vidro: ‘Aqui estão minhas referências, aqui estão minhas provas’”.

No caso Brasil, na década de 1940 alguns autores haviam começado a discutir as relações entre o cinema e a sociedade. Contudo, como dito acima, seria só na década de 1990 que os historiadores passariam a cotejar mais profundamente a relação entre contexto sócio-histórico e o cinema. Como nos conta Alexandre Valim (2012, p. 283): “Desde então, experiências interessantes têm sido feitas por pesquisadores brasileiros”. Desta forma, o cinema entendido como fonte, representação e até como agente da história, são uma experiência recente.

Como agente, o cinema tem sido um ótimo instrumento de comunicação e difusão ideológica por diversos grupos. Não só como apoio aos poderes instituídos, mas também como oposição e resistência ao *establishment*; o cinema tem sido utilizado em diversas ocasiões tanto como afirmação como questionamento de determinadas perspectivas. Como nos diz Barros:

O cinema – e a sua realização última que é o filme – é sempre construção polifônica, para utilizar uma metáfora emprestada da música. Nele cantam inevitavelmente todas as vozes sociais, não apenas as que invadem a cena através dos seus discursos como também as que neles penetram através da imagem. Ainda que uma determinada produção fílmica seja montada para a expressão de um modo de vida que é o de alguma classe dominante [...], haverá sempre algo que se impõe ou dá-se a perceber através da imagem e que pode revelar inesperadamente os demais modos de vida (2007, p. 133).

Ou seja, mesmo em uma produção fílmica com interesses bem determinados, podemos encontrar suas contraposições, modos de vida, hábitos, costumes e pensamentos ideológicos ao que se passa pelo filme. Exemplos disso são as produções, não só fílmicas, mas artísticas em geral que, em tempos de regimes autoritários, elaboram películas que escondem suas verdadeiras mensagens por meio da sátira, da metáfora, da montagem e choques das sequências de imagens, e assim por diante.

Nesse sentido, se o filme pode ser um agente sobre a história, é porque ele também é um produto dessa história. Como tal, torna-se uma possível fonte para investigação das ações humanas no passado. Do documentário mais próximo da realidade à produção fílmica mais ficcional, podemos encontrar indícios, vestígios do contexto em que foram produzidos. Essa noção encerra algo que é importante destacar, quer dizer, as obras cinematográficas são fontes que nos dão acesso ao período em que foram elaborados, não ao momento que o filme buscou representar. Assim, um filme como *Memórias do Cárcere* de 1983, tem sua produção mais relacionada com a ditadura empresarial-militar pós-1964, do que com o regime autoritário do Estado Novo (1937-1945).

Não só como decorrente de interesses ideológicos, mas também comercial, o lugar histórico de produção é também o de recepção. Dessa forma, como diz Barros (2007, p. 132): “a fonte cinematográfica, particularmente a fonte fílmica, torna-se evidentemente uma documentação imprescindível para a História Cultural – uma vez que ela revela imaginários, visões de mundo, padrões de comportamento, mentalidades [...]”. Em outras palavras, o filme está sempre dentro da História, sofrendo, agindo e reagindo sobre as realidades sócio-históricas e culturais. Desta forma, o historiador que pretende realizar uma análise realmente séria sobre as produções fílmicas, não pode prescindir da compreensão de como ela se interconecta com o seu tempo e espaço. Como informa Valim (2012, p. 285): “A análise das narrativas e do momento de produção dos filmes comprova que estes sempre falam do presente, dizem algo a respeito do momento e do lugar que constituem o contexto de sua produção”.

Um filme, assim como a cultura em geral, é um lugar de disputa. Mais do que representações que encenam conflitos, hábitos, costumes e valores sociais, as produções cinematográficas encerram uma disputa ideológica pela representação “verdadeira” das realidades sociais. Em suma, trata-se de uma luta

pela significação correta da realidade. As encenações do cotidiano são bastante úteis nesse caso, pois ajuda na aproximação e identificação do telespectador com os personagens e as situações, criando um laço estético que torna a representação mais palatável, mais crível, e, que produz aquilo que Marcel Martin (2005, p. 28) denominou de “sentimento de realidade”.

Contudo, é necessário entender que essas representações não são sempre e em todo caso – talvez em nenhum caso –, fruídas, absorvidas e interiorizadas pelo indivíduo exatamente como pretendido pelos produtores. Os sentidos são negociáveis e passíveis de subversões. Assim como o filme não é só um produto da consciência, mas também do inconsciente, há sempre algo que escapa, lapsos que contêm possibilidades de significação que se contrapõem ao sentido preterido. Nessa esteira:

Se os indivíduos podem produzir seus próprios significados com os textos veiculados pela mídia, é porque a hegemonia é negociada, renegociada e vulnerável a ataques e à subversão, em uma relação em que o próprio cinema, contraditoriamente, oferece os recursos que os indivíduos podem acatar ou rejeitar na formação de suas identidades, em oposição aos modelos dominantes (Valim, 2012, p. 288).

Assim, há sempre uma margem de liberdade de interpretação, da montagem das cenas à construção do discurso, existem sempre elipses que permitem escolhas ao telespectador. Há uma preferência, pelos produtores, de determinadas leituras, mas há, também, essa margem de movimentação para uma leitura criativa, que encontra vasão nessas fraturas encontradas nas representações da realidade e que nos causam desconforto e incômodo.

Dito isso, assim como a produção fílmica, a interpretação do receptor está relacionada ao seu contexto. Quer dizer, a leitura de um filme tem certa amplitude de liberdade – não totalmente determinista –, todavia, ela também não é ilimitada, está condicionada ao que Valim (2012, p. 294) chamou de “circuito comunicacional”: “o circuito comunicacional se constitui mediante relação que os filmes mantêm com seu contexto e com outros meios”. Nesse sentido, por mais que as representações fílmicas antecedam e postulem determinadas (re)ações com base na percepção contextual dos produtores, ainda assim essas

recepções dependem das interações sociais vivenciadas pelos indivíduos. De acordo com Valim:

Concordo com Cardoso quando, ao enfatizar o caráter dinâmico das representações sociais, assevera que representar algo ‘não é somente duplicá-lo, repeti-lo, reproduzi-lo, é também reconstituí-lo, retocá-lo, mudar-lhe a constituição em um sentido que seja funcional e determinados grupos e seus interesses’ (2012, p. 295).

Para não estender mais ainda essa introdução, cabe terminar com uma última questão que será o foco principal desta análise. No caminho do pensamento de Cardoso *apud* Valim (2012), há um núcleo da representação que podemos chamar de sistema estruturante da representação. Esse sistema estruturante seria aquilo que tanto ajuda na significação quanto na organização das produções fílmicas. Podemos elencar alguns aspectos nesse sentido, como: o enquadramento, o ritmo, a montagem, o enredo, e assim por diante. Se trata, desta forma, de dar maior atenção aos elementos da linguagem cinematográfica e sua conexão com o contexto em relação ao qual ela busca ser a encenação, a sua representação. Assim, a produção de um sentimento de realidade, de que fala Martin (2005), não pode prescindir dessa estruturação e organização técnica narrativa das sensações. Torna-se mister, portanto, seu destrinchar analítico.

Assim sendo, esse estudo vai buscar entender a relação dialética entre o contexto fílmico – construído pela montagem –, e o contexto histórico como agentes de produção sensorial em relação a realidade. E, se assim como disse Eisenstein (*apud* Martin, 2005, p. 35), a imagem nos leva do sentimento à ideia, poderíamos investigar, portanto, que conjunto de significações ideológicas e morais a estruturação e organização das imagens quer nos remeter, isto é, nos inculcar por meio dessa produção de um sentimento de realidade.

O filme escolhido para essa análise chama-se *Limite*, de 1931, dirigido por Mario Peixoto.² Para analisá-lo, seguiremos, no que for possível e necessário, a proposta metodológica de Kastern Fledelius *apud* Caparrós Lera (1997), que a sintetizou da seguinte forma: a) contextualização; b) processo de criação artís-

² Maior detalhamento sobre o filme e quem foi Mario Peixoto serão tratados mais à frente, no desenvolvimento desta pesquisa.

tica e industrial; c) análise do filme; e d) impacto do filme. Não sendo objetivo desse estudo compreender a recepção da obra, deixaremos de lado, nesse caso, o aspecto “d”, e, nos concentraremos nos primeiros três aspectos.

Breve contexto histórico

Precedida por uma “República de Improviso”³, a década de 1930, no Brasil, informa Napolitano (2022, p. 94), começou com uma Revolução em que os que tomaram o poder não sabiam muito bem que caminho tomar para estabelecer um novo poder central e reformar alguns aspectos da sociedade. Em um contexto mais amplo, o Brasil se encontrava dentro da dinâmica mundial de efervescência ideológica na década de 30. Comunistas e fascistas, cada qual com suas próprias razões, criticavam a democracia liberal, adotada constitucionalmente em 1891. Como nos conta Napolitano (2022, p. 101): nos “anos 1930, o mundo se viu dividido entre esses dois projetos ideais de sociedade, antagônicos entre si em tudo, menos na crítica que faziam à democracia ‘burguesa e liberal’”. O Brasil não ficou imune a esse contexto de tensões, e vai experienciar essa disputa ideológica. Da extrema direita à esquerda radical, de fascistas a comunistas, foi um momento de tensões e disputas ideológicas, que teria sua suspensão somente com a instauração, por meio de um autogolpe, de um Estado autoritário sob a liderança de Getúlio Vargas, que ficou conhecido como Estado Novo (1937-1945).

Junto a isso, com o fim da monarquia por meio de um golpe militar, adveio, a partir da Proclamação da República (1889), um sentimento de grandes esperanças, de crença no desenvolvimento industrial e na melhoria das condições de vida, em contraposição à dura vivência no campo (isso foi uma noção comum na América Latina, não é uma discrepância do Brasil). A cidade, por sua vez, será o espaço central no qual irão se amalgamar esse horizonte de expectativas. Todavia, como escreveu Marins:

³ Essa noção pode ser melhor compreendida no texto de Margarida de Souza Neves, chamado: *Os cenários da República. O Brasil na virada do século XIX para o século XX*. Em suma, Neves (2018, p. 37) nos informa que: “para dizer o mesmo nos termos propostos por Euclides da Cunha, iludidos por uma civilização de empréstimo, tivemos de improviso, como herança inesperada, a República”.

Novos habitantes, vindos das antigas senzalas e casebres do interior do país ou dos portos estrangeiros, somavam-se aos antigos escravos, forros e brancos pobres que já inchavam as cidades imperiais, e junto a eles aprenderiam a sobreviver na instabilidade que marcaria suas vidas também em seu novo habitat (2021, p. 102).

Como nos informa o autor, a instabilidade que se dava no campo vai se apresentar também nas cidades como uma das suas características mais centrais, decorrente do incipiente capitalismo brasileiro dado linha pelas oligarquias cafeeiras. Marins (2021, p. 102) continua: os novos habitantes “moveram-se, todos eles, pelas ruas alvoroçadas em busca de empregos e de tetos baratos para abrigar-se”.

Mais à frente, nos anos 30, com a queda do governo Washington Luís, produziu-se novamente um clima de euforia ao representar o afastamento das oligarquias do poder central. Contudo, como vai observar Napolitano (2022, p. 95): “Os ‘revolucionários’ de 1930, no fundo, queriam apenas uma reforma política e não uma revolução”. A instabilidade se manteria, especialmente a relacionada ao novo regime a ser adotado, com disputas, mencionadas acima, entre liberais, comunistas, reformistas, conservadores e fascistas.

Contexto fílmico

Como observado, o Brasil que parecia ter sido trazido ao palco da modernidade sem um “roteiro” muito bem planejado, improvisou sua “encenação” sem saber muito bem como ocupar o “espaço livre”. Como nos diz Lino (2007, p. 163): “A década de 1930 no Brasil, assim como a maior parte da América ibérica, foi marcada por dúvidas ‘existenciais’ que giravam em torno da identidade nacional e da forma de inserção no cenário internacional”.

Um espaço importante de disputa e construção dessa pertença nacional e internacional seria a cultura. Ainda marcada fortemente pelos regionalismos, a sociedade e suas personagens históricas se voltariam para a definição do que seria a cultura brasileira, no caminho de construção de uma união do povo brasileiro. Os principais campos em que essa disputa se deu foram o Es-

tado, a Igreja e os partidos políticos. O cinema, que nos interessa aqui, vai ser envolvido por esse contexto, e será, como esclarece Lino (2007, p. 164), uma importante ferramenta “como expressão cultural que cria uma autoimagem social por atingir um número grande de receptores com suas mensagens”. Desta forma, uma das perspectivas em relação ao cinema seria essa de ajudar na formação do que seria o “povo brasileiro”, portanto, também desempenhando uma função educativa.

Ademais, assim como o Brasil construiu sua Constituição sob influência da estadunidense, também seu cinema seria influenciado pela perspectiva comercial e pelos modelos cinematográficos desse e de outros países europeus – sendo importante, nesse último caso, a presença dos imigrantes, seus contatos e os projetores trazidos do exterior.⁴ Assim, como conta Lyra (2007, p. 149), “a introdução do fator ‘brasileiro’ se constitui em dado importante na gênese genérica dos filmes, ao lado da vontade industrial e da importação de modelos”.

Da criação artística e industrial

Limite (1931) fora roteirizado, dirigido e atuado por Mario Peixoto, nascido em 1908, em Bruxelas. Esse foi seu único filme que chegou às telas, tendo, entretanto, mais alguns roteiros escritos que, contudo, não chegaram a ser produzidos. Como conta Campos Martins (2020, p. 336): “Mario Peixoto foi mais que um cineasta: ele sempre esteve vinculado à escrita, à literatura, ainda que fizesse da câmera um pincel dos seus gestos poéticos”. Pelo que diz Lopes (2022, p. 486), Peixoto não fizera faculdade e vivia da ajuda dos amigos e da avó paterna para sua subsistência, nunca se casou e não era de se posicionar publicamente sobre os dilemas da época, ele era, sobretudo, um esteta, não tinha objetivo de construir uma obra, passava os dias lendo e escrevendo.

Por um bom tempo *Limite* foi considerado como um produto isolado daquilo que conhecemos como movimento modernista, iniciado em 1922 com a Semana da Arte Moderna de São Paulo. De acordo com alguns autores, diz

⁴ Como nos diz Bernadette Lyra (2007, p. 147): “a precária situação econômica de grande parte da população do País impedia o investimento de empresários, técnicos e profissionais na área. Nossas indústria e tecnologia, quase inexistentes, também se mostravam incapazes de fabricar máquinas de cinema”.

Lopes (2022, p. 487), essa característica do filme seria algo como um reflexo da defasagem do cinema em relação às outras artes. Contudo, Lopes (2022) nos dirá que o filme de Peixoto pode sim ser visto como uma produção experimental ou vanguardista, mas que também pode ser observado, ainda que de maneira mais restrita, como tendo algo de modernista. Poderíamos encontrar esse algo numa análise metafórica de *Limite* como encenação da diferença da chegada da modernidade nos grandes centros urbanos e nas cidades menores:

Se nos deslocarmos da experiência urbana do Rio de Janeiro ou de São Paulo encontramos na pequena cidade um passado rodeado de ruínas, habitado por personagens dilacerados, à deriva, esquecidos, menores. Entre a vanguarda francesa e os romances de decadência de famílias patriarcais, *Limite* encontra diálogo, bem como seu realizador (Lopes, 2022, p. 488).

É nesse sentido que Lopes fala de “um outro modernismo”, dando ênfase nesse outro para deslocar o termo do determinismo infértil que limita o modernismo àquele da Semana da Arte Moderna de 1922. Desta forma, temos na produção de *Limite* a presença de um “outro modernismo” marcado por uma crise existencial que, em resumo:

[...] é marcado pelo cosmopolitismo, tanto no desejo de inserção no mundo (SANTIAGO, 2013) quanto pelo universalismo cristão, ao invés da formação de uma cultura nacional, pela catástrofe ao invés da utopia; pela melancolia ao invés da alegria, pela sensação de fim do mundo ou fim de um mundo ao invés da inauguração de uma nova era; pelo fascínio pela lentidão que advém da lentidão das paisagens devastadas, das “cidades mortas” e das pequenas cidades em detrimento da velocidade e da hipersensorialidade das grandes cidades modernas (Lopes, 2022, p. 495).

A produção, desta forma, envolve uma perspectiva aberta do que foi o Modernismo, mais interessado na decadência e no fracasso do que no desenvolvimento e suas benesses. A ideia do filme teria nascido em Mario Peixoto no ano de 1929, quando ele estava em Paris. Apoiado por seus amigos do *Teatro de Brinquedo*, o desenvolvimento do projeto de *Limite* começaria a se dar na sua volta ao Rio de Janeiro, no mesmo ano. Com objetivo inicial de apenas

atuar no filme, Peixoto, que também era o financiador do próprio projeto, acabaria por ser o diretor também, em vista da negativa por Adhemar Gonzaga⁵ e Humberto Mauro^{6 7}. O primeiro, embora não pudesse dirigir o filme, ajudou Mario Peixoto ao indicar Edgar Brasil⁸ para direção de fotografia. Além disso, dispôs o catálogo de atrizes de sua companhia, a *Cinédia*. Desta, escolheu Yolanda Bernardi, a mulher número 2. A mulher número 1 seria Olga Breno, emprestada por Jorge Bhering de Mattos, da *Casa Globo*. Mattos era um empresário casado com a prima-irmã de Mario Peixoto, e, além de pagar o salário de Breno, emprestaria refletores para serem usados nas filmagens de *Limite*.

Ajudaria a compor as filmagens a nova película pancromática, algo novo na época e que Edgar Brasil achou que seria importante para as gravações, visto que ela era igualmente sensível a todas as cores do espectro visível – ao contrário da película ortocromática, que era menos sensível à cor vermelha –, o que acabava impactando na reprodução das cores na imagem em preto e branco. O diretor compraria também uma máquina *Kinamo* de mão, que ajudaria na gravação de planos em movimento ou de posições mais complicadas. Além disso, Gonzaga conseguiria mais uma câmera *Ernemann* emprestada pela *Phebo Brasil Film*.

As gravações começaram em maio de 1930, em Mangaratiba, na Fazenda Santa Justina, do tio Peixoto, Victor de Souza Breves. A hospitalidade foi das melhores possíveis, tendo Breves ajudado seu sobrinho no que fora possível, desde um carro, caminhão e até um veleiro. De muita valia também foi a ajuda que seu tio deu a Brasil e a construção de seu equipamento de gravação, fazendo o que podia para facilitar seu trabalho, para que a imaginação de Mario Peixoto tomasse corpo nas imagens em movimento. O clima das gravações era de felicidade, tranquilidade e amizade, e assim foi até seu fim, em outubro, quando começariam as montagens. No ínterim das montagens, seriam gra-

⁵ Adhemar Gonzaga, nascido na elite cultural e econômica do Rio de Janeiro, em 1901, tornou-se conhecido quando do início do cinema nacional, fundando a *Cinearte* (1926) e a *Cinédia* (1930).

⁶ Humberto Mauro, nascido em Volta Grande, em 1897, era um amante das artes e co-fundador da *Phebo Brasil Film*. Seu filme mais famoso chama-se *Ganga Bruta* (1933).

⁷ Ambos recusaram por dois motivos: primeiro por uma discordância em relação ao modelo de filme que Gonzaga e Mauro queriam fazer no país; segundo, os dois estavam ocupados em compromissos próprios.

⁸ Edgar Brasil, nascido Edgar Hauschildt, na Alemanha, em 1902, era desenhista e, no cinema, teve seu primeiro trabalho como fotógrafo de filme na produção *Brasa Dormida* (1928), de Humberto Mauro.

vadas mais algumas cenas, desta vez no Rio de Janeiro, com Carmen Santos, dona de um dos laboratórios utilizado para as montagens fílmicas.

Limite seria distribuído pela *Cinédia*, tendo sua estreia em maio de 1931, com exibição às 10h30 da manhã, no *Cine Capitólio*. O filme não teve distribuição comercial, no que pesem os esforços de Gonzaga. Seria exibido publicamente mais uma vez em janeiro de 1932, no cinema *Eldorado*.⁹

Análise do filme

O filme começa com um plano médio, contrapicado, com pássaros ao centro, provavelmente na direção de uma representação de que as aves estão acima por sua condição de estarem livres. Aos poucos esse plano e cena vão dando espaço a um novo plano, por sua vez mais curto, nos levando a uma aproximação maior com uma mulher que, agora, toma a centralidade da cena.



Figura 1. Pássaros.
Fonte: *Limite* (1931).

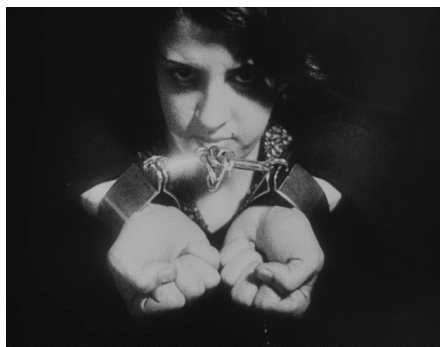


Figura 2. Mulher entre braços.
Fonte: *Limite* (1931).

⁹ Essas informações sobre a produção podem ser conferidas no site da Universidade Federal Fluminense: Universidade Federal Fluminense. **Estudos sobre Limite, de Mario Peixoto**, 2020. Página “Produção”, que apresenta o processo de produção do filme *Limite*, incluindo etapas de criação, desenvolvimento e bastidores da realização audiovisual. Disponível em: <https://limite.uff.br/producao/>. Acesso em: 25 maio 2025.



Figura 3. Mãos acorrentadas.
Fonte: *Limite* (1931).

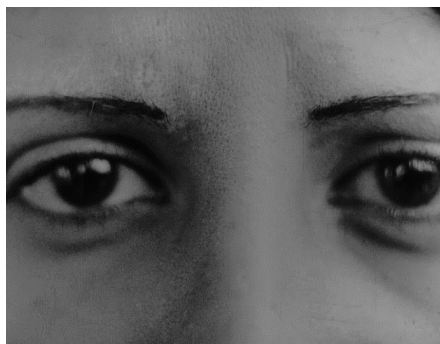


Figura 4. Olhos.
Fonte: *Limite* (1931).

Ao contrário das aves, a mulher nos fita rigorosamente, como que exigindo algo do telespectador, ao mesmo tempo que se apresenta presa entre dois braços humanos. Depois, a moça desaparece, deixando em evidência as duas mãos algemadas que envolviam seu pescoço. Mas então, em uma passagem, ou melhor, em uma ligação de ordem psicológica de conteúdo intelectual¹⁰, as mãos presas dão, lentamente, em um plano ainda mais curto, diria curtíssimo, lugar à região dos olhos da mulher, dantes presa entre os braços.

Os olhos, poderíamos dizer, são uma das maneiras de entrada da realidade – “a janela da alma”, no dito popular –, nos revelando, poderíamos assim dizer, que o que está preso não é corpo da mulher, mas sua mente, seu espírito; a realidade lhe é um ambiente opressivo, confuso. O espectro da realidade, assim como o do Rei da Dinamarca, pai de Hamlet, pode ser, como escreve Shakespeare (1972, p. 14): “um grão de areia suficiente para enevoar os olhos da alma”, por isso esses olhos nos suplicam respostas, talvez soluções, certamente um convite ao imaginário, pois na sua realidade algo falta, o Real se faz sentir¹¹. No que pese a insistência da nevoa da realidade tentando dissuadir, ela também incomoda, inquieta a alma. Por mais que a realidade se venda como

¹⁰ Cria-se uma ligação semântica pelo jogo de imagens: dois símbolos separados tornam-se interligados por uma perlaboração mental do telespectador. Martin (2005, p. 114) dá um exemplo: “a governanta ao entrar de manhã no quarto do professor fica espantada por encontrar a cama vazia e interroga-se, o plano seguinte mostra então Rath [o professor] estendido sobre a cama da cantora”.

¹¹ Como nos informa Mark Fisher (2020, p. 35): “O Real é um x irrepresentável, um vazio traumático que só pode ser vislumbrado nas fraturas e inconsistências no campo da realidade aparente”.

completa, no seu excesso transborda suas falhas, suas rachaduras, esse olhar feroz que sinaliza a incongruência dessa realidade com o Real. Retomando *Hamlet* de Shakespeare (1972, p. 21): “o que sinto dentro de mim excede todas as aparências, que não passam de galas e atavios da dor”.

Essa associação se mantém, também, em razão não só do foco na região da cabeça, demonstrando que a prisão é mental, mas também da passagem do plano curto nos olhos a um plano longo voltado ao mar, com o reflexo do sol fazendo um paralelo simbólico com a alma e o mar em movimento, dando uma atmosfera de grandiosidade dramática, um aspecto psicológico pessimista que mostra a profundidade da crise existencial e da angústia que se encontra a personagem – o ser humano, figurativamente –, noção reforçada pela volta ao enquadramento curto dos olhos.

Depois desse jogo relacional entre as imagens e planos, encontramos a mulher navegando à deriva no mar. Compartilhando o barco com mais duas pessoas, eles parecem formar uma linha do tempo. A mulher número 1 (Mn.1) está à frente, primeiro com o olhar baixo, depois com o olhar para frente, com altivez a observar o interminável horizonte de possibilidades; o homem número 1 (Hn.1), que está no meio, e para quem pertence o remo, permanece inerte e só se move quando a Mn.1 volta-se a ele e lhe dá de comer. Logo atrás, a mulher número 2 (Mn.2) parece morta, com apenas alguns movimentos que lembram mais a espasmos do que um movimento voluntário. A câmera foca em demasia os fios grisalhos da primeira mulher, dando a entender que essa situação dura algum tempo, e que se aproxima da morte, do fim. É o Real se fazendo verter na realidade.

O homem se vira à Mn.2, mas nada faz, prefere continuar comendo o que a primeira mulher lhe entregou. Parece que o homem olhou, mas não enxergou a Mn.2. E como poderia, a segunda mulher não existe para ele como um Outro¹² que lhe exija algo do seu lugar do eu. É interessante lembrar a famosa

¹² Parto de um entendimento preliminar do Seminário X, de Jacques Lacan, segundo o qual o Outro, como lugar do significante, é onde se aloja o desejo do desejante — aquele que deseja por nós e cujo reconhecimento buscamos. Em resumo, o desejo do Outro funciona como uma espécie de barra, um apoio simbólico sobre o qual nos escoramos para sustentar nossa relação com a realidade. No entanto, quando essa barra se enfraquece, quando suas fissuras se alargam a ponto de permitir o vazamento do Real — aquilo que escapa à simbolização —, é aí que o Real se faz sentir. É nesse ponto de falência do Outro que pode surgir a angústia: não como simples emoção, mas como um afeto-sinal da incongruência entre a realidade simbolizada e o Real. A incongruência dos desejos do Outro com o Real, enquanto suporte simbólico que mantém o funcio-

percepção de Aristides Lobo (1838-1896) – mas não só dele –, de que “o povo assistiu bestializado aos acontecimentos que instauraram a primeira experiência republicana no Brasil”. Carvalho (1987) trabalha muito bem essa questão no seu livro *Os bestializados*, mostrando que a participação popular, que deveria ser inerente à Re(s)pública, ficou ausente. De acordo com Carvalho (1987, p. 161): “Nossa República, passado o momento inicial de esperança de expansão democrática, consolidou-se sobre um mínimo de participação eleitoral, sobre a exclusão do movimento popular no governo”. A primeira mulher sim, é o seu grande Outro, o desejo do homem, dos políticos da Primeira República, é o desejo dos Coronéis, dos Militares, é o desejo da Mn.1.



Figura 5. Linha do tempo. Fonte: *Limite* (1931).



Figura 6. Mulher n. 2. Fonte: *Limite* (1931).



Figura 7. Cabelos grisalhos. Fonte: *Limite* (1931).

namento da realidade, é o que desvela essa fratura estrutural. Como afirma Lacan (2005, p. 31-32): “O Outro é aquele que me vê”, “É o Outro como lugar do significante”.



Figura 8. Rachadura. Fonte: *Limite* (1931).

Depois, focando num pedaço do barco, a câmera nos mostra um racho na parte superficial, quer dizer, a superfície começa a mostrar fragilidade. Em uma analogia que reúne o barco e seus tripulantes, esse plano conjunto nada mais parece que a sociedade tradicional, presente na Primeira República e herdada do período imperial. Os coronéis elegem seus políticos, dão-lhes os votos, para não fazerem nada, manter o que é como é, enquanto o povo, morre bestializado em suas costas. A rachadura, talvez seja uma referência ao corte superficial que a Proclamação da República causou no tecido social, ou, mais precisamente à insustentável atmosfera de esperança que se amalgamava no simbolismo da República que, como nos contou Carvalho, não se concretizou. O Real escorria nas brechas do realismo republicano brasileiro.

Saindo do mar, temos novamente uma alusão ao aprisionamento. Contudo, desta vez, temos esta representação a partir de um plano contrapicado, criando uma espécie de superioridade: a jovem moça está atrás de barras de ferro que separam a rua ao interior da casa, ela está presa na “malha de aço do

autocontrole” de que fala Norbert Elias (1993), tão caro à ideia de modernidade europeia. Ela não nos encara exigindo respostas, isso porque não precisa, na sua realidade não falta nada. A câmera nos faz desviar o olhar por um instante e, quando voltamos, a jovem não está mais lá para nós, algo agora falta a nossa realidade, o autocontrole da “moderna civilização” europeia falta a nossa jovem república.



Figura 9. Autocontrole. Fonte: *Limite* (1931).

Nesse desvio do olhar, somos apresentados às pernas de uma jovem mulher de vestimentas “modernas”. Sua caminhada nos chega a partir do plano contrapicado. A cidade, seu plano de fundo, adquire uma perspectiva de grandiosidade, somos pequenos em relação a jovem e as construções urbanas. Essa noção é intensificada pelo *travelling* para frente ao gravar o beiral do telhado, que compartilha a cena com a imensidão do céu. A cidade, símbolo da modernidade, representa, junto com o céu, um caminho cujo horizonte faz resplandecer um futuro de possibilidades.

Em seguida, após uma breve caminhada que a faz chegar a uma estrada de terra batida, circunscrita por cercas de arame e madeira, temos uma panorâmica ao redor da personagem, em uma belíssima cena em que a intensidade

da música e o vento a lhe lufar os cabelos lhe dá uma atmosfera de tensão e epicidade. Não há muita distância da cidade e do campo, pelo contrário, ele está bem presente na sociedade brasileira. Essa tensão é seguida por um *travelling* lateral que descreve o ambiente e suscita o ambiente dramático da relação da mulher com o espaço rural.

Tal tensão parece ter um desfecho na dialética entre dois planos seguintes: no primeiro, nos minutos 16:54, temos um plano médio que mostra a posição cansada e melancólica do corpo da mulher, aqui o



Figura 10. Melancolia. Fonte: *Limite* (1931).



Figura 11. Fronteira para a modernidade.
Fonte: *Limite* (1931).

ambiente é secundário; o desenlace da tensão parece vir no próximo plano longo picado: mal vemos a mulher, ela está quase engolida pelo ambiente, tomada pela natureza. Contudo, o emblemático nessa cena é que ela fora gravada no alto de um poste de eletricidade, bem rente ao final de baixo da tela, criando a sensação de uma cisão entre os ambientes. O caminho desse pequeno ponto ao longe, que parece algo como um corpo, é longínquo, o que torna a cena da pequena mulher algo como épico, dramático, mas heroico. Ao ultrapassar o poste chegará à modernidade.

Como uma boa tragédia, nossa heroína parece vencer o caminho, o que torna a sequência do filme mais interessante: somos apresentados a um plano curto contrapicado de um rodeiro de trem, em início de movimentação, representando que esse trem está partindo. Todavia, logo em seguida o enquadramento do plano muda para o picado, mostrando que ainda não chegou o

momento do trágico. A moça, de antes engolida pelo campo, subiu em um dos maiores símbolos da modernidade.

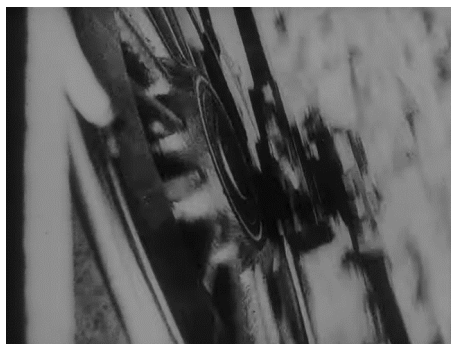


Figura 12. Rodeiro. Fonte: *Limite* (1931).



Figura 13. Volante. Fonte: *Limite* (1931).

Do movimento do rodeiro ferroviário, somos levados, por analogia, ao volante da máquina de costura. Temos, assim, uma ligação por analogia do conteúdo dinâmico, plástico e estrutural do rodeiro e do volante. A indicação à moda, nesse caso, é bastante significativa. Como disse Sevcenko (1985) em seu: *Literatura como Missão*, a questão das roupas foi um ponto bastante sensível do processo de modernização brasileira:

Também com relação à vestimenta verifica-se a passagem da tradicional sobrecasaca e cartola, ambos pretos, símbolos da austeridade da sociedade patriarcal e aristocrática do Império, para a moda mais leve e democrática do paletó de casemira clara e chapéu de palha (Sevcenko, 1985, p. 31).

Nesse sentido, pode se ver ao lado da costureira alguns croquis de roupas femininas mais modernas. E como não relacionar o sobe e desce de uma peça da máquina de costura que parece com o movimento de fabricas em filmes como *Metrópolis* (1927), de Fritz Lang ou, mais à frente, do *Tempos Modernos* (1936), de Charles Chaplin. Os costumes e as vestimentas brasileiras devem subir à modernidade também.



Figura 14. Vestimentas. Fonte: *Limite* (1931).

Assim se desenrola a montagem do filme, entre algo mais expressionista, com choques de imagens, e, algo mais impressionista, com aproximações simbólicas que intensificam as impressões sentimentais dos personagens. Poderíamos entender que esse experimentalismo é coerente com uma época de disputas, não só artísticas, mas também pelos rumos da Primeira República, que foi comentado acima. As disputas entre variadas vertentes político-ideológicas talvez tenham relação com esse movimento de experimentações colocadas em prática por Peixoto.

E aqui caminhamos ao trágico que, conscientemente ou não, parece suscitar o conjunto do filme. Com o decorrer da película, chegamos ao final com a perspectiva de que todos, com suas particularidades, chegaram ao mesmo fim trágico, perdidos à deriva frente a um horizonte de possibilidades que nunca chegam. Cada plano, cada cena reencontra o curto, o médio e o longo plano no barco, contrapondo dialeticamente cenas que evidenciam a introspecção de uma mente angustiada, de corpos inertes e melancólicos que sinalizam a inconformidade do Real e da realidade da República.

Mario Peixoto trabalha bem a linguagem do cinema. Ele utiliza a alma dos objetos não os objetos em si. As imagens trabalhadas pelo diretor não buscam trazer a realidade, mas suscitar aquilo que Martin (2005, p. 28) chamou de “um sentimento de realidade”. O desnível temporal lembrado ao início, na disposição dos presos ao barco, toma maior substância nos *flashbacks*, utilizados para presentificar o passado no presente dos navegantes. Essas imagens do passado têm uma dupla função aqui: ao mesmo tempo que faz o dito acima, essa montagem invertida que começa do presente e vai ao passado para voltar ao presente, o faz para exercer uma carga dramática e subjetiva sobre a temporalidade, tornando o próprio passar do tempo como algo estético, expressor de sensações. Como diz Marcel Martin (2005, p. 31): “O cinema dá-nos uma imagem artística da realidade, reconstruída em razão daquilo que o realizador quer exprimir, sensorial e intelectualmente”. Desta forma, ao utilizar os diversos planos, enquadramentos e movimentos de câmera de maneira a expressar esteticamente uma certa ideia de realidade, Peixoto acaba por densificar essa representação, atingindo sensorialmente o telespectador, e direcionando-o, como diz Eisenstein (*apud* Martin, 2005, p. 35): da imagem ao sentimento, do sentimento à ideia.

Considerações finais

À guisa de conclusão, pois tal interpretação que se buscou fazer aqui não busca encerrar o entendimento do filme, visto que parte de uma noção de obra aberta, algumas considerações parecem importantes. Pode se entender, que Mario Peixoto é um esteta hermético, que envolveria a questão de uma noção artística burguesa que acredita fazer “arte pela arte”, sem outros interesses a não ser o estético. Esse assunto não será melhor elaborado devido ao espaço, mas pode ser melhor entendido com a ajuda de Walter Benjamin, principalmente no seu ensaio *A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica* (1935).

O que fica elucidado, ao que parece, é que por mais que Mario Peixoto entendesse – de boa ou má-fé –, que em seus trabalhos não havia um posicionamento frente a sociedade de sua época, podemos entender, no caminho até aqui, que, intencionalmente ou não, seu filme trabalha – ou pode ser interpre-

tado dessa forma –, com as questões sociais, políticas, culturais e artísticas do período. Essa interpretação, certamente, vai depender do telespectador que, não se fechando na pura contemplação vazia da “*l’art pour l’art*”, enxerga o filme com um olhar crítico, reflexivo, obstinado e rigoroso com suas fontes históricas.

Ademais, uma obra de arte pode até ser criada sem intuítos conscientes que vão além do estético, mas não restam dúvidas que elas são sempre filhas de seu tempo, que guardam em si resquícios e vestígios da sociedade da qual passam a fazer parte. Seja como forma de conservação, manutenção ou resistência, a arte está em intrínseco diálogo com o período que a produziu. Acredita-se que isso tenha ficado claro com esse texto.

Por fim, por mais que a obra fale sempre de seu tempo, aquele que a frui não necessariamente pertence ao mesmo tempo – por mais que alguns acreditem pertencer ao tempo errado. Assim, não resta dúvida a este autor, que sua análise é permeada pela compreensão de que a modernidade que foi prometida pelo capitalismo nunca foi entregue, pelo menos não de maneira equitativa e linear. Desta forma, há neste estudo muito das leituras e reflexões de períodos posteriores a obra, o que a torna envolvida pela vivacidade e abertura de interpretações que fazem conversar tempos diversos, no que pese se manter a busca pelo rigor de entendê-la em seu tempo, evitando o “pecado” do anacronismo. A obra de arte é inseparável de sua historicidade, mas não é prisioneira de seu tempo.

Referências

BARROS, José d’Assunção. Cinema e história – as funções do cinema como agente, fonte e representação da história. **Ler História**, n. 52, 2007. Disponível em: <http://journals.openedition.org/lerhistoria/2547>. Acesso em: 10 abr. 2025.

BRASA DORMIDA (Brasil: 1928). Direção: Humberto Mauro. Roteiro: Humberto Mauro. Distribuidora: Phebo Brasil Film. Duração: 120 minutos. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=EIWIWTUVdMg>. Acesso em: 25 maio 2025.

CARVALHO, José Murilo de. **Os bestializados: o Rio de Janeiro e a República que não foi**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

ELIAS, Norbert. **O processo civilizador: formação do Estado e civilização**. v. 2. Tradução de Ruy Jungmann. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993.

FERREIRA, Suzana Cristina de Souza. **Adhemar Gonzaga e a Cinédia: imagens de um país que dança**. Orientador: Luiz Carlos Villalta. 2006. Tese (Doutorado em Ensino de História) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2006. Disponível em: <http://hdl.handle.net/1843/VGRO-6ZJREG>. Acesso em: 10 maio 2025.

FERRO, Marc. **Cinema e História**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

FISHER, Mark. **Realismo capitalista: é mais fácil imaginar o fim do mundo do que o fim do capitalismo?** São Paulo: Autonomia Literária, 2020.

GANGA BRUTA (Brasil: 1933). Direção: Humberto Mauro. Roteiro: Humberto Mauro. Distribuidora: Cinédia. Duração: 82 minutos. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=8T8qYtERWvA>. Acesso em: 18 maio 2025.

LACAN, Jacques. **O seminário, livro 10: a angústia**. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.

LIMITE (Brasil: 1931). Direção: Mario Peixoto. Roteiro: Mario Peixoto. Distribuidora: Cinédia. Duração: 120 minutos. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=mWDWzUIZnp0>. Acesso em: 18 maio 2025.

LERA, José María Caparrós. Análisis crítico del cine argumental. **Historia, Antropología y Fuentes Orales**, Barcelona, n. 18, p. 89-102, 1997. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/27752912>. Acesso em: 10 jul. 2025.

LINO, Sonia Cristina. Projetando um Brasil moderno: cultura e cinema na década de 1930. **Locus: Revista de História**, v. 13, n. 2, 2007. Disponível em: <https://periodicos.ufjf.br/index.php/locus/article/view/20410>. Acesso em: 25 maio 2025.

LOPES, Denilson. Um outro modernismo. **Matraga**, v. 29, n. 57, p. 485-498, set./dez. 2022. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/matraga/article/view/66200>. Acesso em: 20 maio 2025.

LYRA, Bernadette. A emergência de gêneros no cinema brasileiro: do primeiro cinema às chanchadas e pornochanchadas. **Conexão – Comunicação e Cultura**, v. 6, n. 11, 2007. Disponível em: <https://sou.ucs.br/etc/revistas/index.php/conexao/article/view/197>. Acesso em: 25 maio 2025.

MARINS, Paulo César G. Habitações e vizinhança: limites da privacidade no surgimento das metrópoles brasileiras. In: SEVCENKO, Nicolau (org.). **História da vida privada no Brasil**: da Belle Époque à Era do rádio. São Paulo: Companhia de Bolso, 2021.

MARTIN, Marcel. **A linguagem cinematográfica**. Lisboa, Portugal: Dinalivro, 2005.

MARTINS, Pablo Gonçalo Pires de Campos. Uma arqueologia especulativa: os roteiros não filmados de Mario Peixoto. **Significação**, v. 47, n. 54, 2020. Disponível em: <https://revistas.usp.br/significacao/article/view/162854/161891>. Acesso em: 15 maio 2025.

MEMÓRIAS DO CÁRCERE (Brasil: 1983). Direção: Nélson Pereira dos Santos. Roteiro: Nélson Pereira dos Santos. Distribuidora: Rio Filmes. Duração: 180 minutos. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=p-0Gy67_6kJc. Acesso em: 15 abr. 2025.

METRÓPOLIS (Alemanha: 1927). Direção: Fritz Lang. Roteiro: Fritz Lang e Thea von Harbou. Produtora: Universum Film AG (UFA). Duração: 153 minutos. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ZSExdX0tds4>. Acesso em: 18 maio 2025.

NAPOLITANO, Marcos. **História do Brasil República**: da queda da Monarquia ao fim do Estado Novo. São Paulo: Contexto, 2022.

NEVES, Margarida de Souza. Os cenários da República: o Brasil na virada do século XIX para o século XX. In: DELGADO, Lucília de Almeida Neves; FERREIRA, Jorge (orgs.). **O tempo do liberalismo oligárquico**: da Proclamação da República à Revolução de 1930 – Primeira República (1889-1930). 10. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018.

SEVCENKO, Nicolau. **Literatura como missão**: tensões sociais e criação cultural na Primeira República. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.

SHAKESPEARE, William. **Hamlet**. Lisboa: Editorial Verbo, 1972.

TEMPOS MODERNOS (Estados Unidos: 1936). Direção e roteiro: Charles Chaplin. Produtora: Charles Chaplin Productions. Duração: 87 minutos. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=GLEddzGUTP0>. Acesso em: 18 maio 2025.

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE. Estudos sobre Limite, de Mario Peixoto, 2020. Página “Produção”, que apresenta o processo de produção do filme *Limite*, incluindo etapas de criação, desenvolvimento e bastidores da

realização audiovisual. Disponível em: <https://limite.uff.br/producao/>. Acesso em: 25 maio 2025.

VALIM, Alexandre Busko. História e cinema. *In*: CARDOSO, Ciro Flamarion; VAINFAS, Ronaldo (orgs.). **Novos domínios da história**. Rio de Janeiro: Elsevier, 2012. p. 283-300.

PARTE II

CINEMA, HISTÓRIA E REPRESENTAÇÕES

***Labirinto de mentiras* (2014):**

drama, história e cinema¹

VÍTOR MATEUS VIEBRANTZ

O filme *Labirinto de mentiras* (2014), de direção de Giulio Ricciarelli aborda, como representação, o escamoteamento da culpa pelos crimes do Holocausto em uma sociedade alemã ocidental pós-nazismo que optou pelo silenciamento. Acompanhando Johann Radmann, personagem ficcional inspirado no procurador alemão Fritz Bauer, que foi figura central nas investigações que levaram aos Julgamentos de Auschwitz em Frankfurt am Main;² o enredo do filme percorre “suas” descobertas – no sentido denotativo de desvelar o que estava coberto: a presença impune dos oficiais da *Schutzstaffel* (SS) na vida civil alemã-ocidental e a surdina relegada às vítimas.

Trazemos o referido filme à Oficina de Clio como objeto de análise histórica, problematizando sua tessitura em termos históricos, estéticos, políticos e morais. Considerando a produção fílmica como produção social, partimos dos pressupostos teóricos da relação entre cinema e História indicados por

¹ O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

² Este é o nome “completo” da cidade. Todavia, para facilitar a fluidez da escrita a partir desta menção utilizaremos apenas o primeiro nome Frankfurt.

Valim (2012), Nova (1996) e Barros (2007) e os metodológicos de análise fílmica apontados por Lera (1997) e Vanoye; Goliot-Lété (1994) para interpretar as mensagens e valores conotados pela obra: a não-memória de um passado doloso e a importância de tratar vigilantemente sobre essa culpa.

O filme: o labirinto

Como aponta Valim (2012), o cinema – uma produção fílmica – é uma produção social. Do seu nascimento no final do século XIX aos hodiernos filmes, o cinema é uma manifestação humana que projeta sentidos, mensagens, valores, é “um testemunho das formas de agir, pensar e sentir de uma sociedade, é também um agente que suscita certas transformações, veicula representações ou propõe modelos” (Valim, 2012, p. 285). Portanto, uma película é instrumento e instrumentalizadora de suscitações sociais, políticas, econômicas, estéticas e culturais, em que testemunha e atua.

Assim, o cinema desponta como um importante vestígio para a História. Como indicam Barros (2007) e Nova (1996), ele tem a potencialidade de ser objeto de estudo pelas suas dimensões que implicam e repercutem enquanto produção fílmica para produção social. Sendo não apenas uma expressão artística ou cultural, mas também, como tal, fonte, representação da história e agente. Contribui para compreender ambas as relações: da sociedade que o produz, das representações da História que manifesta, assim como no que age sobre os sujeitos que o “consomem”. Nesse sentido, consideramos a produção fílmica de *Labirinto de mentiras* – como objeto de análise:

Analisar um filme ou um fragmento é, [...] decompô-lo em seus elementos constitutivos. [...] Em seguida, [...] estabelecer elos entre esses elementos isolados, em compreender como eles se associam e se tornam cúmplices para fazer surgir um todo significativo: reconstruir o filme ou o fragmento (Vanoye; Goliot-Lété, 1994, p. 15).

Como apontam os autores, a análise fílmica, considerando a película como objeto de estudo, requer uma espécie de decompor para reconstruir.

Valim (2012, p. 298), nesse mesmo sentido metodológico, aponta que é imprescindível “ter no horizonte que os filmes precisam ser decupados, ou seja, é preciso dividir e reorganizar a narrativa”. Isto é, os fragmentos e suas “combinações” dão sentido e significações às representações constituídas pelo filme. Considerando essas preocupações teórico-metodológicas, para nossa análise, aplicamos ainda componentes da proposta de Lera (1997) que ele define como *Metodologia Film-História*. Nela, o historiador aponta aspectos importantes para serem considerados na “dissecação” de um filme e caracterizações centrais para as descrições e interpretações, às quais recorreremos pelas etapas de contextualização fílmica, histórica, elementos de produção e impacto, análise dos elementos estéticos e ideológicos; e valores e mensagem conotada.

*Labirinto de mentiras*³ foi gravado entre 2013 e 2014, sendo lançado em 2014 na Alemanha, com a direção do italiano naturalizado alemão Giulio Ricciarelli. O roteiro, a produção e o argumento histórico também têm sua autoria, com contribuições de Elisabeth Bartel e Amelie Syberberg. A montagem foi de Andrea Mertens e produção de Jakob Claussen, Sabine Lamby e Uli Putz. O *casting* foi dirigido por An Dorthe Braker. A música foi produzida por Sebastian Pille e Niki Reiser. Entre os atores e personagens principais, podemos elencar: Alexander Fehling (Johann Radmann), André Szymanski (Thomas Gnielka), Friederike Becht (Marlene Wondrak), Johannes Krisch (Simon Kirsch), Johann von Bülow (Procurador Haller), Hansi Jochmann (Schmittchen), Gert Voss (Procurador-geral Fritz Bauer).

O filme tem versão digital e colorida. Foi gravado em alemão, com legendagem em diversos idiomas entre eles o português. Está disponível em plataformas de *streaming* como Prime Video, Google Play Films, Filmelir. Também foi comercializado, a partir de 2015, em DVD e *Blu-ray*. Tem duração de 124 minutos, com classificação de idade de 12 anos na Alemanha. A produção é da Claussen Wöbke Putz Filmproduktion, coprodução de Naked Eye Film e distribuição internacional da Universal Pictures International.

Barros (2007) e Valim (2012) apontam que é importante identificar e classificar o filme a partir do seu gênero. *Labirinto de mentiras* podemos categorizar como um “drama-histórico”: “entendidos aqui como aqueles filmes que

³ O nome original em alemão é *Im Labyrinth des Schweigens*, que significa “No labirinto do silêncio”.

buscam representar ou estetizar eventos ou processos históricos conhecidos” (Barros, 2007, p. 129). Encontramos neles, assim, um interesse de representar acontecimentos do passado, estetizando uma interpretação sobre ele:

Todo “filme histórico” é uma representação do passado e, portanto, um discurso sobre o mesmo e, como tal, está imbuído de subjetividade. [...]. A realização de um “filme histórico” sempre implica em seleções, montagens, generalizações, condensações, ocultações (Nova, 1996, p. 227-228).

Assim, o “filme histórico” entre suas seleções, recortes e subjetividades não é a história, nem a História, mas um discurso fecundo de uma interpretação do passado: uma manifestação de prática social como expressão artística – uma representação da história. Em relação ao filme em análise, acrescentamos o termo “drama” à definição “histórico” para sublinhar uma outra característica de *Labirinto de mentiras*: de um crescente apelo dramático e romanesco entre o ambiente histórico e o personagem principal, típico do arquétipo hollywoodiano, onde o protagonista Johann Radmann é colocado teleologicamente como um herói e, ao mesmo tempo, um frágil sujeito apaixonado e reativo diante das suas vivências.

O enredo do filme dramatiza uma tênue narrativa fictícia entre os sujeitos e fatos que anteciparam os Julgamentos de Auschwitz em Frankfurt (1963-1968) na Alemanha Ocidental. Debruçando centralmente a narrativa pela figura ficcional de Johann Radmann, inspirado no procurador-geral alemão Fritz Bauer. Este era um judeu alemão que, após ser preso e enviado para campos de concentração, se exilou na Dinamarca e Suécia, retornando à Alemanha Ocidental em 1949. Como procurador-geral em Hessen, com sede em Frankfurt, Bauer foi ativo na busca por indenizações às vítimas do regime nazista, bem como nas investigações contra criminosos do Holocausto impunes, posição que lhe rendeu inúmeras perseguições institucionais e por parte da rede de proteção dos criminosos nazistas existente na época, interessados no seu silenciamento (Der Auschwitz-Prozess, *online*).

Partindo da figura de Bauer, ampliando o ambiente histórico que o filme evoca enquanto representação, identificamos o contexto da Alemanha Ocidental do final da década de 1950 e início da de 1960: da falência da “desna-

zificação” proposta pelos Aliados, após o final da Segunda Guerra Mundial. Como aponta Visentini (2000), por questões políticas e, principalmente com o avanço da Guerra Fria, nesse período, as potências ocidentais passaram a “suavizar” a “desnazificação”, provocando uma amnésia intencional do passado recente para garantir estabilidade e reconstrução da Alemanha Ocidental⁴ e, assim, demarcar oposição ao mundo soviético.

A recuperação econômica alemã-ocidental no período, através do *Wirtschaftswunder*, impulsionado por investimentos dos EUA, especialmente pelo Plano Marshall, ocasionou reformas monetárias, reindustrialização e reconstrução das infraestruturas destruídas. Assim, o interesse social e político não era apenas de “virar a página nazista”, mas de “rasgá-la” do “passado”, excluindo o legado da culpa. O silêncio institucional e a omissão durante os anos 1950, retardaram o enfrentamento coletivo da culpa e da responsabilidade pelo Holocausto, com nazistas voltando a ocupar livremente cargos na vida civil, na burocracia estatal e na justiça alemã-ocidental (Visentini, 2000).

Nesse contexto, as ações de dois sujeitos foram essenciais para romper o silêncio: Emil Wulkan, judeu sobrevivente de campos de concentração e o jornalista Thomas Gnielka, do *Frankfurter Rundschau*. Após ler um artigo de Gnielka, Wulkan o procurou e entregou uma série de documentos com registros do Campo de Concentração de Auschwitz, datados de 1942, com nomes de soldados da SS que atiraram em prisioneiros judeus que “estavam tentando escapar” (*Der Auschwitz-Prozess, online*). Gnielka, que serviu compulsoriamente aos 15 anos de idade em uma base da SS próxima a Auschwitz e presenciou os assassinatos, reconheceu a expressão como de homicídio e levou a documentação para o procurador Fritz Bauer. Este, em posse de tais documentos, iniciou as investigações acerca dos citados, originando as acusações do processo dos Julgamentos de Auschwitz em Frankfurt, ocorridos entre 1963 e 1968, onde 22 oficiais da SS de média e baixa patente foram julgados (*Der Auschwitz-Prozess, online*). Foi a primeira vez que os crimes cometidos por oficiais nazistas da SS em Auschwitz foram julgados e culpabilizados com base no direito penal alemão (ocidental) (*Der Auschwitz-Prozess, online*).

⁴ Oficialmente República Federal da Alemanha, Estado criado em 1949 sob influência do capitalismo ocidental.

Labirinto de Mentiras ambienta duplamente o contexto histórico da Alemanha Ocidental de 1958-1963: de um lado temos o cotidiano daquela sociedade que, “pacificada” após o conflito mundial e em plena reconstrução, seguia sem tratar do seu passado; e em outro, acompanhamos as agências dos indivíduos históricos pelos personagens do filme nos episódios desencadeadores dos Julgamentos de Auschwitz em Frankfurt. Considerando essas representações da história no filme, mobilizamos, na Oficina de Clio, a perspectiva de Valim (2012, p. 285), segundo a qual, ao interrogar historicamente um filme, “deve-se tratar esse objeto de estudo como um conjunto de representações que remetem direta ou indiretamente ao período e à sociedade que o produziu”. Portanto, a Alemanha Ocidental representada no filme é sintoma da representação subjetiva do tempo e da sociedade que a produziu: a Alemanha de 2013-2014, quase 60 anos depois, pelo roteiro de Giulio Ricciarelli, Elisabeth Bartel e Amelie Syberberg. Destarte, são três Alemanha(s) que se entrecruzam no filme: a primeira é a subterrânea e que o personagem Johann Radmann começa a “descobrir”, dos sujeitos outrora carrascos nazistas, do Holocausto. A segunda é a Alemanha Ocidental do final da década de 1950, uma segunda culpada, pelo seu escamotear do passado criminoso recente.

E, a terceira Alemanha, que é a que foi “berço” do filme: inquieta pela crescente negação do Holocausto e dos crimes nazistas, temerosa dos avanços extremistas, reacionários e antisemitas que se apropriavam dos apelos totalitários nazistas. É importante situar ainda a criação e crescimento da *Alternative für Deutschland* (AfD) em 2013, partido político alemão populista de extrema-direita; as ondas anti-imigração e de ataques xenófobos observados pela Alemanha e Europa e, ainda, às vésperas da disponibilização para domínio público do *Mein Kampf*, de Adolf Hitler em 2015, e a possibilidade de ser reeditado e comercializado.

Como indica Barros (2007, p. 133), o filme é “um excelente meio para a observação do lugar que o produz”: em *Labirinto de Mentiras* temos a conformação da temática cinematográfica preocupada com esse contexto político da “terceira” Alemanha. Em uma entrevista do jornal *O Globo*, o diretor do filme afirma: “Fiz o filme para que a memória siga viva. É necessário reconhecer o horror, mas não há redenção. Seguimos perplexos. Como algo assim pôde acontecer?” (*O Globo*, *online*). Ricciarelli destaca sobre a mensagem moral

operada pela temática que seu filme suscita: de um *mea culpa* perpétuo necessário diante dessas retomadas de discursos extremistas. Em outra entrevista, para a banda musical italiana *Sentieri Selvaggi*, o diretor afirmou:

- O tema também faz manifestar, do lado da Alemanha, esta decisão de enfrentar o passado e continuar a fazê-lo, porque o filme não é um filme fácil para a Alemanha, é um filme que é doloroso também e eu acho muito legal que eles fizeram isso [...]. A coisa mais importante era procurar contar como era nos anos 50, como era importante este processo, porque a sociedade alemã estava andando em uma estrada diferente, ela estava negando o passado. Então isso foi a primeira coisa a contar [...] (Ricciarrelli, *online*, tradução livre nossa).

Como ele aponta, são dimensões do presente do filme que suscitaram a temática histórica. E, sobretudo, pela sua interpretação subjetiva da questão, de operar uma representação social sobre os “anos 50” e os limites da “desnazificação” e não culpabilização. O filme também mantém intertextualidade temática com diversas produções cinematográficas da sua época. Entre elas, *A Queda! As Últimas Horas de Hitler* (2004), *Operação Valquíria* (2008), *Menino do Pijama Listrado* (2008), *A menina que roubava livros* (2013), e *Bastardos Inglórios* (2009). Neste último, o ator Alexander Fehling – protagonista de *Labirinto de Mentiras*, atua no papel do Sargento-Mestre Wilhelm que, em uma sequência cênica em uma taberna em Paris, é emboscado pelos caçadores de nazistas e fuzilado. Ainda citamos *A Onda* (2008) e *Ele Está de Volta* (2015), que exploram a temática a partir de perspectivas contemporâneas. Outrosim, produzido paralelamente ao *Labirinto de Mentiras*, *O Povo vs. Fritz Bauer* (2015), que aborda a atuação do procurador Bauer na localização e captura de Adolf Eichmann, enfrentando perseguições e resistências institucionais.

Segundo Lera (1997), é complexo mensurar a repercussão de um filme, mas rastreamos a seguir alguns impactos importantes. Primeiramente, *Labirinto de Mentiras* foi exibido, indicado e premiado em diversos festivais, entre eles: *Bayerischer Filmpreis*, o *Preis der deutschen Filmkritik* e o *Jupiter Award*, em 2014, na Alemanha e teve quatro indicações ao *Deutscher Filmpreis* em 2015. Internacionalmente, participou do *Toronto International Film Festival* e do *Zurich Film Festival*, onde foi indicado como melhor filme em língua alemã.

Também foi premiado nos franceses *Les Arcs European Film Festival* e *Festival International du Film d'Histoire de Pessac*. Em 2015, ganhou o *Prix du public* no *Festival 2 Cinéma de Valenciennes*, e em 2016 recebeu o *Audience Award for Best Narrative Feature* no *Palm Springs International Film Festival*. Em 2016, o longa foi escolhido para representar a Alemanha na disputa pelo *Oscar* de Melhor Filme Estrangeiro, no qual alcançou a *shortlist* dos nove filmes pré-selecionados, um marco significativo para a sua carreira cinematográfica.

Segundamente, considerando avaliações de plataformas de crítica fílmica da internet, podemos apontar dados do desempenho do filme para o público em geral. O site *Rotten Tomatoes*, dos EUA, mantido pela NBC Universal, registra aprovação geral de 81% pelos seus usuários e críticos. O também estadunidense *Metacritic*, mantido pela Fandom, atribui ao longa uma pontuação média de 62/100. No *IMDb* (Internet Movie Database), site subsidiário da estadunidense Amazon, o filme possui uma nota média de 7,3/10. O brasileiro *Adoro Cinema*, ligado ao francês Grupo Webedia, mantém a avaliação de 3/5 estrelas pelos críticos, de 3,9/5 estrelas baseado nas avaliações dos usuários e 3,1/5 das críticas da imprensa nacional e internacional.

O terceiro impacto que elencamos é da crítica especializada de entretenimento. As revistas online alemãs *Epd Film* e *FilmDienst*, destacaram o valor histórico e moral do filme. A primeira aponta que o longa “reconstrói de forma convincente a atmosfera da década de 1950 com seus valores de produção, torna-se um apelo veemente” (*Epd Film*, online). E, a segunda, aponta que, ele lança “luz sobre um capítulo amplamente ignorado da história alemã usando os meios do cinema” (*FilmDienst*, online). Nas revistas estadunidenses, a *The Hollywood Reporter* (online) aponta que “o filme explora habilmente as complexas questões morais da história sob vários ângulos” e a *Variety* (online) que ele trata de um “relato prosaico, mas fascinante, de como uma densa névoa de amnésia nacional foi dissipada pela busca incessante por justiça”.

Segundo dados do *The Numbers* (online), ligado ao Nash Information Services dos EUA, que acompanha receitas de bilheteria de forma algorítmica, o *Labirinto de Mentiras* teve faturamento de bilheteria de cerca de US \$794,452 na Alemanha, US \$4.122.863 no mercado internacional e atingiu US \$4.917.315 mundialmente. A venda de DVD e *Blu-ray* na Alemanha, gerou faturamento de US \$137.916. Devemos considerar também as receitas adicionais

obtidas com *home video*, distribuição mundial e direitos de *streaming*, todavia não localizamos relatórios com tais dados. De maneira geral, considerando o orçamento articulado entre recursos públicos, provindos da *HessenInvestFilm*, *FilmFernsehFonds Bayern*, *Filmförderungsanstalt* e *Deutscher Filmförderfonds*, dos privados e de comercialização antecipada (pré-venda) internacional, essas cifras que elencamos indicam que o longa teve retorno comercial satisfatório, ainda que sem atingir níveis de *blockbuster*.

Decupando o Labirinto de Mentiras

A essa altura analítica, já decompomos e recompomos diversos aspectos internos e externos da obra. Considerando ainda os procedimentos metodológicos de Lera (1997), seguimos com a crítica dos elementos estéticos e ideológicos, valores e mensagem conotada. Todavia, invertemos o caminho começando dos últimos aos primeiros: a representação dos fatos históricos que o *Labirinto de Mentiras* suscita, é também mensagem que busca interpelar ao espectador.⁵ De suscitar o questionamento – em nível das ideias – da urdidura da memória da culpa nazista alemã do Holocausto e da surdina das vítimas: como cada tempo enfrentou essa ignomínia. E, com isso, invocar confronto à negação e vigilância, para evitar o esquecimento. O aspecto ideológico corresponde a esses valores e mensagem que constrói, de combate político e moral à negação e silenciamento do Holocausto e/ou apropriação política do ideário nazista.

Adentrando na decomposição dos elementos estéticos, *Labirinto de Mentiras* tem, em seus aspectos de criação do universo filmico, uma sequência lógica. Vai da abertura, que introduz a sociedade alemã do pós-guerra e temática dos crimes nazistas; ao desenvolvimento, onde o protagonista Radmann transita de um jurista burocrático a um investigador comprometido, enquanto vivencia sua relação amorosa; ao clímax, onde ele vivencia uma crise diante

⁵ Utilizamos ao longo do texto o termo “espectador”, no sentido de se referir àquele que entra em contato com o filme. Entrementes, considerando o cinema – filme – como agente, ao “expectar” um filme o sujeito é consumidor dele, já que a mensagem, a estética, a ideologia e o roteiro agem pelas representações. Assim, empregamos “espectador” pela fluidez textual, mas compreenda-se essa relação de interpelação entre o indivíduo e o filme.

das mentiras “descobertas”, marcando seu esgotamento moral e, por fim, chegando ao anticlímax onde ressurge como “herói” moral. Nesse sentido lógico, destacamos algumas sequências cênicas do longa para decompor e interpretar.

Começamos com a sequência inicial: crianças cantando na escola, em ciranda, a estrofe “ - Não há terra mais linda agora do que a nossa, seja longe ou perto”. Evocando, de saída, como a inocência delas se mistura ao silenciamento dos crimes nazistas cometidos pelo seu professor, o personagem Alois Schulz, interpretado por Hartmut Volle. Essa canção contém simbolicamente a ambientação àquele novo ufanismo alemão e dissimula ao espectador – como para as crianças – os crimes e a culpa do professor Schulz, que somente ao longo do filme e com o andamento da investigação de Radmann ficarão conhecidos. O desenlace da sequência, se dá no “descobrir”: com a cena entre o personagem judeu Simon Kirsch, interpretado por Johannes Krisch, reconhecendo a deformidade física na mão do professor Schulz.



Figura 1. Simon Kirsch reconhece Alois Schulz. Fonte: *Labirinto de Mentiras*, minuto: 00:01:22.

A estética da deformidade física, da cerca e do ato de acender o cigarro em que Kirsch reconhece o algoz nazista que atuou em Auschwitz, constrói um rompimento àquela cena de sutileza das crianças. O enquadramento panorâmico horizontal, com *travelling* vertical, provoca o espectador apreender

as expressões faciais de ambos. Além disso, o fator de ocorrer por entre a cerca evoca os arrames farpados tão marcantes na memória popular sobre os campos de concentração – e que também são retomados nas cenas gravadas no campo de Auschwitz. A sequência rescinde a ideia de que os nazistas estavam escondidos, na escuridão da sociedade: na efetividade estavam “às claras”, vivendo sem culpa, livremente, inclusive educando crianças.

Na ténue entre enredo e passado, o personagem Simon Kirsch é uma inspiração de Emil Wulkan. Thomas Gnielka, inspirado no jornalista, tem seu nome mantido no personagem, interpretado por André Szymanski. Ainda na abertura do filme, uma sequência cênica ambienta Gnielka questionando os promotores no Tribunal de Frankfurt, se algum deles teria coragem de investigar Schulz, identificado por Simon.



Figura 2. Gnielka provoca os promotores de Frankfurt.

Fonte: *Labirinto de Mentiras*, minuto: 00:05:59.

Na cena, está à esquerda o personagem Radmann e à direita o de Gnielka. Ela abre a temática da vida civil e impune dos oficiais da SS. Mesmo tendo recusado inicialmente a provocação do jornalista, Radmann busca o documento que foi jogado na lata de lixo. A sequência inteira o espectador do desinteresse (intencional) de agentes da justiça alemã da época sobre o assunto: ao passo que declinavam investigar, contribuíam para o escamoteamento. Na posição oposta estava Radmann (inspirado em Fritz Bauer e seus esforços), com suas qualidades burocráticas e interesse em “fazer justiça”.

Ainda nos liames entre ficção e passado, precisamos pontuar que diferente de Fritz Bauer, que vivenciou o nazismo e as perseguições antisemitas, seu personagem fictício Johann Radmann não vivenciou o período e desconhece – pelo efeito do silenciamento – os crimes, o Holocausto, os horrores de Auschwitz. O seu gesto de apurar a denúncia é que origina o “labirinto de mentiras” e, com efeito, o faz “descobrir” aqueles subterrâneos que o rodeiam. A sequência cênica em questão é o primeiro contato entre Gnielka e Radmann, relação que vai sendo conformada crescentemente de parceiros investigadores a amigos e íntimos. Simbolicamente, ao espectador e para Radmann não é logo revelada a informação que Gnielka esteve nas fileiras da SS, mas apenas que o jornalista demonstra conhecer profundamente os crimes a que tanto polemiza. Nesse sentido, trazemos a seguinte cena:



Figura 3. Os documentos de Simon sobre Auschwitz.

Fonte: *Labirinto de Mentiras*, minuto: 00:23:24.

Sua construção estética na escada no prédio onde Simon mora, com iluminação que, ao fundo remete à escuridão completa, apela para o lúgubre que os rodeiam. À frente, Radmann (ainda inocente das perplexidades de Auschwitz) e Gnielka estão descobrindo que nos documentos que furtaram de Simon (diferentemente de Wulkan que entregou os documentos para o jornalista) constam nomes de soldados da SS que mataram prisioneiros. Radmann lê a informação: “morto ao tentar escapar” e rapidamente Gnielka afirma se tratar de crimes de homicídio, assassinatos. Essa cena é importante para o enredo

do filme, porque quando as investigações estão em andamento e Radmann está em crise moral pelas descobertas que fez sobre seu círculo íntimo terem sido nazistas, questiona Gnielka de como ele sabia de que aquela expressão se tratava de assassinato. Então o jornalista lhe conta sobre o período que serviu e que presenciou, covardemente, diversos crimes e mortes de judeus inocentes, sendo o ponto de culminância para o clímax do filme.

Outro espaço explorado pelo filme, já no seu desenvolvimento, é um centro de documentação sob controle do governo dos EUA, que reúne arquivos sobre atividades nazistas.



Figura 4. Radmann e Parker. Fonte: *Labirinto de Mentiras*, minutos: 00:08:01 e 00:40:22.

Nesse edifício, Radmann busca acesso a registros essenciais para sua investigação, estabelecendo contato com o Major Parker, interpretado por Tim Williams. As cenas que passam ali constroem uma estética ordeira. A iluminação favorece a ideia de pacificidade. As informações solicitadas são prontamente atendidas. O filme quer representar uma relação benfeitora, de ordem, dos EUA com a reconstrução alemã ocidental. Os diálogos entre os dois complementam os apelos da estética:

Major Parker: - Desculpe, o centro de documentação não é aberto ao público.

Johann: - Estou pesquisando o passado desta pessoa. Ele dá aula para crianças. Preciso saber o que ele fez na guerra.

Major Parker: - Ele era um nazista. Vocês eram todos nazistas. Tal como no setor leste agora são todos comunistas. Nossa, vocês alemães! Se amanhã chegassem marcianos, vocês ficariam todos verdes. Você é bem jovem, rapaz. Mas seu pai era nazista.

Johann: - Não, ele odiava os nazistas.

Major Parker: - Sim. Após 1945, todos ofereciam resistência a Hitler.

(*Labirinto de Mentiras*, minutos: 00:08:03 ao 00:08:47).

Major Parker: - Do que você precisa?

Radmann: - Estou investigando o campo de Auschwitz.

Major Parker: - Você enlouqueceu. Ninguém quer isso. Nem vocês, nem nós. Deixe as coisas como estão. Cara, Hitler se foi.

(*Labirinto de Mentiras*, minutos: 00:39:47 ao 00:40:00).

Em ambos os diálogos, declinando ao pedido de Johann sobre investigar Schulz e declarando que ninguém quer “isso” (investigar Auschwitz), Parker representa a posição dos EUA de evitar que a temática sensível fosse “mexida”, evitando quaisquer agitações possíveis que investigar os crimes nazistas poderia implicar ao *Wirtschaftswunder* e também apontando que os novos inimigos eram os soviéticos (como início das distensões da Guerra Fria).

Outro aspecto acerca dos diálogos, é a advertência de Parker para Radmann sobre o passado dos seus conterrâneos e familiares, direcionando, genericamente, ao pai de Johann. A resposta deste “ - Não, ele odiava os nazistas”, que marca sua “ingenuidade” em relação ao seu pai, Kurt Radmann, sumido

desde o final da Guerra e a quem o promotor mantinha apreço, sem desconfiar que havia sido nazista. Questão que, conjuntamente com a decepção em relação à Gnielka, marca o clímax.

O enredo utiliza ainda o arquétipo do romance rápido hollywoodiano, onde Johann Radmann e Marlene Wondrak, interpretada pela atriz Friederike Becht, se enamoram e ela é construída na narrativa como figura de contrabalanço moral dele.



Figura 5. Enamorados Marlene e Johann. Fonte: *Labirinto de Mentiras*, minuto: 00:58:28.

Na cena acima, a construção estética recorre à seminudez dos personagens para sugerir o ápice da intimidade afetiva. Ele, sentado à luz da manhã com documentos da investigação em mãos, contrasta com ela, recém-desperta, que expressa conforto e entrega emocional diante do vínculo. Trata-se de um recurso narrativo recorrente no cinema, em que o amor é representado como elemento “humanizador”, conferindo profundidade aos personagens. Essa sequência contrasta fortemente com o momento posterior de ruptura, marcado por dor e tensão, que também contribui significativamente para a intensificação dramática do enredo.

Nas intersecções entre a trajetória de Fritz Bauer e o ficcional, Radmann também sofre hostilidades institucionais e sociais. No filme, o principal rixoso da investigação é o colega e procurador-chefe da Promotoria Pública de Frankfurt, Friedberg, interpretado por Robert Hunger-Bühler.

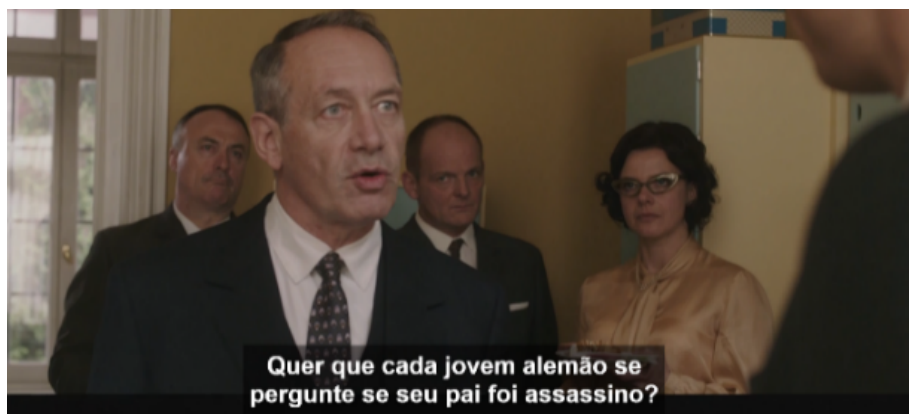


Figura 6. Friedberg e Radmann, duas versões da justiça alemã.
Fonte: *Labirinto de Mentiras*, minutos: 01:20:18 ao 01:20:21.

Nesta sequência cênica, marcada pela construção estética da tranquilidade do refeitório da Promotoria onde estão socializando, com iluminação natural e enquadramento horizontal, destacando os rostos dos personagens, há um reforço da hostilidade, com um diálogo que evolui para o confronto. O questionamento de Friedberg à Radmann e a resposta veemente deste, reforça para o espectador, pelo seu teor de espetáculo, a construção representativa do filme sobre os membros da justiça alemã: entre aqueles que preferiam o escamotear, silenciar e seguir e, do outro lado, Radmann (como Bauer) que queria(m) o *mea culpa*, responsabilizar os culpados, romper o silêncio, que “os jovens questionem aos seus pais!”.

Em outra cena, bastante potente do desenrolar da narrativa, uma pedra com uma suástica gravada é lançada pela janela (quebrando ela) da casa de Gnielka.



Figura 7. A pedra com a suástica arremessada na janela da casa de Gnielka.

Fonte: *Labirinto de Mentiras*, minuto: 00:29:11.

Na oportunidade da cena, estavam reunidos o jornalista, sua família, Simon, Marlene e Johann, socializando e jogando tabuleiro. O impacto sonoro do vidro quebrando no ambiente sonoro da cena assusta pelo estrondo violento em meio a uma cena de calma e diversão. A estética tranquila do lar é rompida com o ataque físico, mas também pelo impacto sonoro do vidro quebrando e com ingresso do ignóbil símbolo nazista chegando ao chão da sala. Em seguida, Gnielka sai à rua, enfurecido e armado, gritando que não tem medo, seguido de Radmann que tenta contê-lo. A passagem da cena encerra com Simon falando para Radmann: “ - Entende agora? Eles ainda estão por toda a parte”. Essa sequência em seu apelo pelo simbólico, pelo sonoro, pelo estético e pelo violento, evoca duas dimensões do enredo: uma que é das partes de Radmann e Gnielka, subjacentes ao silenciamento e convívio com o passado traumático de vítima dos horrores nazistas, que incomodados com os subterrâneos que estavam se deparando na sociedade que viviam, agem pela reatividade; e a de Simon, judeu e sobrevivente do Holocausto e sua reação de dispensar contra-ataque em razão da cotidiana perseguição, apagamento e invisibilidade.

Esse teor do silêncio das vítimas se repete nas cenas que Radmann ouve sobreviventes de Auschwitz, sequência intensa de apelos das estéticas sonora e de luminosidade, e potente pela carga simbólica que implica.



Figura 8. Depoimentos das vítimas.

Fonte: *Labirinto de Mentiras*, minutos: 00:34:30 ao 00:35:18.

A carga de formalidade da sala, das posturas que estão sentados, da luminosidade escurecida com jogo de sombras que favorece os rostos dos personagens, flagram os depoimentos das vítimas que não são disponibilizados ao espectador, mas abafados por uma música crescente. Essas complexidades estéticas, apelam para a dor dos depoimentos sobre o que as vítimas vivenciaram nos campos de concentração, sem sensacionalismo, sem recorrer à expressão explícita. A ausência das vozes substituídas pela composição não diegética de música, não funciona como silenciador do sofrimento, mas representação sensível do sofrimento vivenciado e da desumanização.

O desenlace da sequência é cumprido duplamente pela figura da escritã Schmittchen, personagem de Hansi Jochmann, que sai da sala desesperada, desolada e chorando: pelas violências dos relatos que escutou, mas também envergonhada pela culpa do desconhecimento daqueles crimes como um segundo desrespeito às vítimas. Ao fundo do quadro, se vê o personagem judeu e vítima de Auschwitz, Josef Bichinsky, interpretado pelo ator Robert Mika, saindo da sala onde prestava depoimento para fumar um cigarro: seu comportamento é de normalidade, já que aqueles horrores que vivenciou não lhe são novidade, mesmo que tão dolorosos, assim como fora a reação não reativa de Simon, na sequência da pedra com a suástica.

Entre descobertas e enganos, Johann vai se “perdendo” no “labirinto” narrativo do filme. Instigado pelo depoimento doloroso que Simon lhe dá sobre as atividades de Josef Mengele em Auschwitz, Radmann fica obcecado em localizar o médico nazista. Chega a afirmar “ele é Auschwitz”. Todavia, sofre uma série de revezes institucionais, já que Mengele era um “peixe grande”, como o personagem de Bauer lhe define, protegido por outros nazistas institucionalizados na polícia, política, na justiça. A sensação de impotência pelo fracasso de sua obsessão e a dúvida crescente do passado do pai sumido, começa a ruir esse véu de que somente os “grandes” nazistas eram culpados. Em uma das cenas da sequência, Johann tem um pesadelo com Mengele em seu labiríntico laboratório de experimentos humanos. Ao persegui-lo, em seu delírio psicológico, ele identifica que na verdade o médico (do pesadelo) é seu pai.

A sequência é composta por *flashes* de imagens, onde Radmann vê suas mãos e boca costurados e ensanguentados, conjuntamente com uma trilha sonora sinistra, não-diegética, que o faz despertar. Esse delírio e despertar são uma guinada moral do personagem, pois antecipam a descoberta do passado nazista do pai e, que na conexão das cenas, o equipara em culpa à Mengele. O filme, ao traçar essa equivalência simbólica, representa criticamente a concentração da culpabilização apenas aos altos escalões, como dos que foram julgados em Nuremberg ou como o caso de Adolf Eichmann, ampliando o olhar para a necessidade de culpabilizar os inúmeros “pequenos” outros agentes e colaboradores do Holocausto, igualmente responsáveis e autores de diversos outros abusos pessoais, que seguiam igualmente livres, ilesos e impunes pelos crimes que praticaram.



Figura 9. O labirinto e o pai. Fonte: *Labirinto de Mentiras*, minutos: 01:31:02 ao 01:31:45.

Os subterrâneos da sociedade em que vive e os reveses institucionais a que Radmann é confrontado, o levam ao limite emocional e moral. Na sequência cênica, depois da descoberta do passado nazista do pai, Johann, procura Marlene e também lhe revela os crimes nazistas do pai dela. Ela fica desolada com a atitude dele, rompe com ele e lhe expulsa abruptamente. Na sequência, em um diálogo sobre as decepções com o passado dos íntimos, Johann descobre sobre o passado de Gnielka na SS, completando a crise. Desengano, fica sozinho, embriaga-se com bebidas alcoólicas, o que dramatiza ainda mais a sua embriaguez moral. Então a sequência segue com ele indo às ruas e atacando as pessoas comuns que por ali caminham, lhes indagando e acusando de terem sido nazistas e/ou culpadas por colaborar. Ou seja, não procura mais a culpa apenas nos “grandes” oficiais da SS, mas aponta e culpabiliza todos: pelo agir e/ou pela omissão.



Figura 10. A crise, a decepção, clímax.

Fonte: *Labirinto de Mentiras*, minutos: 01:38:35 ao 01:39:07.

O cenário, uma espécie de térreo de um edifício parecendo um labirinto, acompanha em panorâmicas horizontais a passagem das pessoas que se deparam com as acusações e revidam com violência. A potência estética novamente é utilizada: a iluminação é escurecida, passando a sensação de escuridão sombria. A trilha não-diegética de uma música dramática também acompanha as cenas, dando ainda mais a sensação ao espectador daquela situação pedagógica de desencantamento, provinda de tamanha decepção moral para com toda a sociedade mentirosa. Após apanhar e embriagado pelo álcool, pela dor física, mas sobretudo pela dor ética-psicológica, a cena encerra com Johann gemendo, olhando do escuro para o claro, silencioso. É o clímax. O herói foi derrotado pelo contexto. Se perdeu no “labirinto”.

No dia seguinte, suplantado pelas confrontações, Radmann pede demissão da investigação e começa a trabalhar em um escritório de advocacia particular. Essa passagem é breve, pois ele testemunha ali mais uma vez a face podre da justiça, de defesa do indefensável, por dinheiro. Percebe que ali não é seu lugar – afinal, o herói fílmico precisa agir corretamente para que o certo aconteça. Recupera sua postura moral e ânimo de encarar o “labirinto”: é o fechamento do filme, que constrói o anticlímax, em duas passagens morais: (a) com uma visita às ruínas do campo de concentração de Auschwitz (memória das vítimas) e (b) o retorno às investigações (do *mea culpa* dos nazistas).



Figura 11. Auschwitz: olhe a sua volta, o que você vê?
Fonte: *Labirinto de Mentiras*, minutos: 01:46:12 ao 01:48:59.

O conteúdo das cenas que se passam em Auschwitz é complexo, construído a partir da estética do ambiente, dos enquadramentos das filmagens e pela carga emocional dos diálogos. A pergunta deflagradora que Gnielka faz para Radmann diante do antigo campo é: “ - o que você vê?”. As filmagens em planos gerais, de ângulo aberto, com panorâmicas verticais e horizontais, a iluminação natural de um dia ensolarado, calmo, e a proximidade da cerca, definindo a fronteira entre o que está lá dentro e eles ali, são recursos simbólicos importantes do enquadramento. Eles apelam para a pequenez dos personagens frente ao complexo do campo e contribuem para a resposta da pergunta, que é Gnielka mesmo que dá: “ - são as histórias que aconteceram e estão enterradas aqui”. Onde o passado dos crimes ali perpetrados e a memória das vítimas, sem a agência da investigação de Radmann pelos Julgamentos apenas ficariam ali, esquecidas, dentro da cerca. O diálogo entre eles prossegue e, nele, o filme trata da sua mensagem política-moral, ou, como aponta Lera (1997, p. 101), dos valores e mensagem conotados da obra:

Radmann: - Porque nunca falou disso?

Gnielka: - Porque tenho vergonha. Porque fiquei parado lá e assisti, apenas assisti. Fiquei de boca fechada e assisti. [...]

Radmann: - Sempre quis lutar por uma boa causa. Mas não sei mais o que é isso. Como posso julgar outra pessoa? Se eu estivesse lá... Não sei o que teria feito. [...] Não existe castigo à altura do que aconteceu aqui!

Gnielka: - Não importa o castigo. Importam as vítimas, suas histórias.

(Minutos: 01:46:38 ao 01:47:53).

O centro argumentativo da conversa está na memória. Por isso o questionamento de Johann sobre o porquê de Gnielka não falar do passado. E Gnielka falar, mesmo como um culpado, da culpa e da vergonha diante da sua covardia. Então Johann afirma algo simbólico para o enredo fílmico: que se também tivesse presenciado a opressão e aqueles horrores, não saberia como teria reagido. Isto é, não afirma nem que seria resistência e nem que seria partícipe, deixa os fios da incerteza. Esses dois pontos evocam a mensagem do filme de defesa da vigilância à memória das vítimas e da culpa, de combate à negação, de contínua reflexão, tarefas tão delicadas na época da produção do longa. E,

fechando a mensagem, a afirmação de Gnielka de que não importa o “castigo”, mas importa o “fazer a justiça” que, como vigilância, é dar voz a memória das vítimas, do que sofreram, sem deixar cair no esquecimento ou serem enterradas, como afirmava na resposta da indagação anterior.



Figura 12. O início dos Julgamentos e o fim do filme.

Fonte: *Labirinto de Mentiras*, minuto: 01:55:48.

A última cena do filme ocorre simbolicamente no fechamento das portas do Tribunal de Frankfurt, quando é dita a frase: “ - A Sessão do Tribunal de Frankfurt está agora aberta”. Tal cena fecha o filme: depois de se perder no “labirinto” das mentiras o “herói” alcança o seu dever máximo e teleológico (pelo roteiro do filme) de levar a julgamento os criminosos nazistas de Auschwitz e romper o silêncio dos crimes, da culpa e da segunda culpa do escamotear. O fechamento da porta é simbólico porque indica que ali apenas se finalizava a etapa das investigações e que começava a dos julgamentos, se confundindo com o histórico início dos Julgamentos de Auschwitz em Frankfurt, ocorrido em 20 de dezembro de 1963. A sequência e o filme terminam com um texto descrevendo a ação do procurador-geral Fritz Bauer, sua agência, os desfechos dos Julgamentos, bem como a importância daquele e desses para o fim do silêncio institucional da justiça alemã ocidental para com os crimes do Holocausto.

A partir dessas cenas que decompomos, partindo das classificações de Lera (1997), analisamos a construção estética geral do *Labirinto de Mentiras*:

possui um enquadramento descritivo e expressivo, que perpassa os cenários e os indivíduos para constituir o contexto histórico e privado que tematiza. Tem sua planificação com planos gerais, de conjunto, médios, primeiro plano e também detalhado. A iluminação ocupa efeitos da luz natural e da artificial, com uma sombra de tipo direto que paira todo filme e os personagens, enriquecendo eles com expressividade de sentido e contribui na representação da atmosfera cromática da Alemanha Ocidental dos anos 1950-1960.

A montagem do filme é de tipo total, com narrativa temporal e, mesmo com a condensação do tempo necessária para ambientar os acontecimentos históricos que suscita, mantém linearidade. A transição das cenas segue o corte com passagem direta. O ritmo atende uma sequência crescente de muitas cenas tensas, dinâmicas, construindo o enredo do “labirinto”. Quanto às movimentações da câmera, ocorrem em panorâmicas horizontais e também verticais, com movimento de *travelling* principalmente em horizontal, mas também com cenas em vertical. Favorecendo a conformação do ideológico do filme ao aproximar o espectador das cenas e quanto à ambientação histórica que suscita.

A ambientação sonora, como já destacamos anteriormente, é poderosa na construção dramática e histórica do filme: a presença corriqueira dos sons não-diegéticos evocam a complexidade das passagens que as cenas estão representando, do início ao fim do filme, eles reportam sensações e sentimentos que aquele quadro implica na ideologia e mensagem fílmica. Outrossim, a trilha musical do longa contribui na representação dos anos 1950 e 1960, com canções de sucesso da música *schlager* alemã no pós-guerra como *Siebenmal in der Woche* e *Kalkutta liegt am Ganges* de Vico Torriani, *Tipitipitipso* e *Baio Bongo* de Caterina Valente.

Como já apontamos, apesar de seu apelo histórico e dramático, o *Labirinto de Mentiras* recorre aos arquétipos típicos do cinema comercial, hollywoodiano, principalmente na construção do protagonista Radmann: burocrático, heroico, justo e idealista. Se apaixona e a paixão entra em crise pela sua atuação no problema maior. Vivencia arduamente a trajetória de crise e redenção, clímax e anticlímax. Esses elementos, ainda que previsíveis pelo efeito, não comprometem os valores simbólico, político e moral da obra. Ao contrário, ao adotar tal estrutura narrativa convencional, o filme amplia seu alcance e

facilita o engajamento do público com um tema historicamente denso e sensível, especialmente no seu sentido de promover a mensagem de vigilância à temática a partir do cotidiano dos sujeitos.

Considerações finais

Diante da decomposição e recomposição que operamos de *Labirinto de Mentiras*, compreendemos como o cinema – a produção fílmica –, enquanto expressão artística e cultural, mas também como produção social, constituiu-se como fonte histórica para Oficina de Clio. O filme, como drama-histórico, figura como problemático e problematizador da memória do Holocausto, do seu escamoteamento na Alemanha Ocidental pós-guerra, onde o silêncio é o antagonista. O apelo histórico de figuras como Fritz Bauer, Emil Wulkan, Thomas Gnielka, se misturam no ficcional da obra, nas investigações e reveses da resistência institucional.

Johann Radmann, personagem protagonista, inspirado nos procuradores que deram cabo dos Julgamentos de Auschwitz em Frankfurt, principalmente Fritz Bauer, é também um sujeito que vivencia uma crise. Até ali “ingênuo” dos crimes nazistas do Holocausto, é confrontado e se “perde” nas descobertas que faz, adicionando uma camada de complexidade ao drama: a memória da culpa do país se confunde com a memória dos seus entes próximos, e o julgamento histórico se torna também um julgamento íntimo, moral. Nesse sentido, a metáfora do labirinto é central: é onde Radmann se vê envolvido em uma teia de mentiras e omissões. Ele se embriaga moralmente, perde a confiança nas instituições e rompe vínculos pessoais, simbolizando o esfacelamento dos pilares morais diante do descoberto, sendo sua jornada pedagógica e também de politização dessa memória ocultada.

Assim, considerando sua estética, ideologias, valores e mensagem, o *Labirinto de Mentiras* possui marcante linguagem fílmica do gênero que se enquadra: do drama e do representar histórico. Pelos cenários, montagem e sucessão linear do filme, pelo clímax e anticlímax, pela música e iluminação, o filme representa e age como agente, pela mensagem e valores, sendo uma potente obra cinematográfica. E, partindo dos dados que rastreamos, podemos apontar que

Labirinto de Mentiras teve considerável recepção pela crítica cinéfila e pelos consumidores do filme. A participação nos festivais, a indicação ao *Oscar* e os dados de comercialização indicam que teve sucesso dentro do nicho do cinema histórico, pela quantidade de recursos que reuniu para tal investimento e os rendimentos pecuniários que obteve na “indústria do cinema” nacional e internacionalmente, se consolidando como importante referência cinematográfica da temática, apesar de não ser um *blockbuster*.

Referências

ADORO CINEMA. **Labirinto de Mentiras**. [Material *online*]. Disponível em: <https://www.adorocinema.com/filmes/filme-224215>. Acesso em: 16 jun. 2025.

BARROS, José d'A. Cinema e história – as funções do cinema como agente, fonte e representação da história. **Ler História**, n. 52, p. 127-159, 2007.

DER AUSCHWITZ-PROZESS. **Frankfurter Auschwitz-Prozesses (1963–1965)**. [Material *online*]. Disponível em: <https://auschwitz-prozess-frankfurt.de/>. Acesso em: 13 jul. 2025.

EPD FILM. **Kritik zu Im Labyrinth des Schweigens**. [Material *online*]. Disponível em: <https://www.epd-film.de/filmkritiken/im-labyrinth-des-schweigens>. Acesso em: 16 jun. 2025.

FILMDIENST. **Im Labyrinth des Schweigens**. [Material *online*]. Disponível em: <https://www.filmdienst.de/film/details/544696>. Acesso em: 16 jun. 2025.

IMDb. **Labirinto de Mentiras**. [Material *online*]. Disponível em: https://www.imdb.com/pt/title/tt3825638/?ref_=ttmi_ov_bk. Acesso em: 16 jun. 2025.

LABIRINTO DE MENTIRAS. Direção: Giulio Ricciarelli. Produção: Jakob Claussen, Sabine Lamby. Roteiro: Giulio Ricciarelli, Elisabeth Bartel e Amelie Syberberg. Elenco: Alexander Fehling, André Szymanski, Friederike Becht, *et al.* Alemanha: Claussen Wöbke Putz Filmproduktion, 2014. 124 min. Drama. Legendado.

LERA, José María Caparrós. Análisis crítico del cine argumental. **Historia, Antropología y Fuentes Orales**, Barcelona, n. 18, p. 89-102, 1997.

METACRITIC. **Labyrinth of Lies**. [Material *online*]. Disponível em: <https://>

www.metacritic.com/movie/labyrinth-of-lies/. Acesso em: 16 jun. 2025.

NOVA, Cristiane. O cinema e o conhecimento da história. **O Olho da História**, Salvador, v. 2, n. 3, p. 217-234, dez. 1996.

O GLOBO. **Labirinto de mentiras narra a origem dos julgamentos de Auschwitz**. [Material *online*]. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/filmes/labirinto-de-mentiras-narra-origem-dos-julgamentos-de-auschwitz-18321280>. Acesso em: 12 jun. 2025.

RICCIARRELLI, Giulio. Entrevista concedida a SentieriSelvaggi. **Il labirinto del silenzio – Intervista a Giulio Ricciarelli (SentieriSelvaggi)**. YouTube, publicação em 20 dez. 2015. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=DIUog-OOgGI>. Acesso em: 20 jun. 2025.

ROTTEN TOMATOES. **Labyrinth of Lies**. [Material *online*]. Disponível em: https://www.rottentomatoes.com/m/labyrinth_of_lies_2015. Acesso em: 16 jun. 2025.

THE HOLLYWOOD REPORTER. **“Im Labyrinth des Schweigens”: Toronto Review**. [Material *online*]. Disponível em: <https://www.hollywoodreporter.com/news/general-news/labyrinth-lies-im-labyrinth-des-732388/>. Acesso em: 16 jun. 2025.

THE NUMBERS. **Im Labyrinth des Schweigens (2014)**. [Material *online*]. Disponível em: <https://www.the-numbers.com/movie/Im-Labyrinth-des-Schweigens#tab=box-office>. Acesso em: 16 jun. 2025.

VALIM, Alexandre B. História e Cinema. In: CARDOSO, Ciro F.; VAINFAS, Ronaldo (Orgs.). **Novos Domínios da História**. Rio de Janeiro: Elsevier, 2012. p. 283-300.

VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. **Ensaio sobre a análise fílmica**. Tradução Marina Appenzeller. Campinas: Papirus, 1994.

VARIETY. **Toronto Film Review: “Labyrinth of Lies”**. [Material *online*]. Disponível em: <https://variety.com/2014/film/festivals/toronto-film-review-labyrinth-of-lies-1201304754/>. Acesso em: 16 jun. 2025.

VISENTINI, Paulo F. In: MILMAN, Luis; VIZENTINI, Paulo F (Orgs.). **Neonazismo, negacionismo e extremismo político**. Porto Alegre: Editora da Universidade (UFRGS), 2000. p. 17-46.

De Os Boínas-Verdes (1968) a *Apocalypse Now* (1979): cooperação militar no cinema estadunidense

FELIPE CITTOLIN ABAL

O cinema dos Estados Unidos se consolidou como produto cultural de alcance global, capaz de moldar imaginários e naturalizar visões de mundo. Essa capacidade não passou despercebida pelas instituições do governo estadunidense. Desde o início da indústria cinematográfica o Departamento de Defesa (DoD) e a Agência Central de Inteligência (CIA) cooperaram com Hollywood, transformando o cinema em instrumento de poder e propaganda.

A relação entre o cinema e o poder político é um objeto privilegiado para a História Política. Conforme Barros (2007), o cinema apresenta-se como “agente histórico importante no sentido de que interfere directa ou indirectamente na História”, funcionando como “veículo interpretante de realidades históricas específicas, ou, ainda, como linguagem que se abre livremente para a imaginação histórica” (Barros, 2007, p. 4). Essa perspectiva metodológica, na intersecção entre a História Cultural e a História Política, reconhece como as agências ligadas aos poderes entendem a relevância do cinema como meio de comunicação, difusão e imposição de ideias e ideologias (Barros, 2007).

Tratando especificamente da relação entre Hollywood e o aparato militar e de inteligência dos EUA, essa dinâmica é profunda. Em pouco mais de um

século, quase dois mil títulos, entre filmes e séries, receberam apoio do DoD. Essa cooperação é um mecanismo de controle narrativo: em troca de acesso a equipamento militar e instalações, os produtores submetem seus roteiros ao DoD e aceitam mudanças alinhadas aos interesses institucionais.

A Guerra do Vietnã (1955 - 1975), por sua vez, é um caso emblemático desta relação. Diante da primeira grande derrota militar dos EUA, como o conflito seria retratado por Hollywood? Ainda, quais representações da guerra seriam aceitas pelo Pentágono? Este texto examina como o Departamento de Defesa usou a cooperação cinematográfica para interferir na imagem da Guerra do Vietnã. Através da análise de documentação desclassificada e obtida via *Freedom of Information Act* e disponibilizada por Alford e Secker (2017), confrontamos dois casos paradigmáticos: *Os Boinas-Verdes* de 1968 (Kellogg; Wayne; LeRoy) e *Apocalypse Now* de 1979 (Coppola).

Enquanto o primeiro recebeu cooperação total do DoD, sendo realizado durante a guerra, o segundo teve pedidos sistematicamente negados quatro anos após a derrota. O contraste entre a aprovação e a negação revela os limites impostos pelo Departamento em relação ao que poderia ser representado em cada momento histórico, expondo uma luta pela imagem e pela memória coletiva de um conflito que abalou os Estados Unidos.

O capítulo está organizado em quatro partes: a primeira contextualiza a relação entre Hollywood, Pentágono e CIA. A segunda situa o período da produção dos filmes no contexto da Guerra do Vietnã e da elaboração do trauma da derrota. A terceira analisa a produção de *Os Boinas-Verdes* e a quarta examina *Apocalypse Now* e as negativas recebidas.

Hollywood na mira do Pentágono e da CIA

A relação entre a indústria cinematográfica dos Estados Unidos e as agências de segurança nacional não é um fenômeno recente ou desconhecido. A articulação existente é sistemática, profissional e consolidada. Tanto o Departamento de Defesa (DoD) quanto a Agência Central de Inteligência (CIA) exercem influência direta sobre a produção de filmes que abordam temas militares ou de inteligência.

O que pode parecer uma simples cooperação de caráter técnico é, na realidade, um mecanismo de controle narrativo que existe há mais de um século. Entre 1911 e 2017 o Departamento de Defesa forneceu suporte a 814 filmes. Incluindo as séries e demais produções televisivas, chegamos a 1.947 títulos (Alford; Secker, 2017).

A cooperação entre Hollywood e o governo federal estadunidense remete aos primórdios do cinema. Durante as filmagens do (agora infame) *The Birth of a Nation* (O Nascimento de uma Nação, 1915) engenheiros do exército forneceram suporte técnico para as cenas de batalha da Guerra Civil em um filme que retratava a Ku Klux Klan de forma heroica. Se abria aqui um precedente: acesso a recursos militares em troca de representações favoráveis (Mirrlees, 2025).

Foi durante a Primeira Guerra Mundial que o presidente Woodrow Wilson convocou cineastas com a finalidade de angariar apoio à participação estadunidense no conflito. O *Committee on Public Information* estabeleceu uma Divisão de Filmes, coordenando produções como *America's Answer* (1918) e *Pershing's Crusaders* (1918), concebidos como instrumento de propaganda. Outras produções no período entreguerras mantiveram ativa a colaboração entre cineastas e o governo (Mirrlees, 2025).

A Segunda Guerra Mundial marcou o momento em que esta parceria virou uma política de Estado. A criação do *Office of War Information* (OWI) em 1942 aumentou a capacidade do governo em produzir e interferir em conteúdos cinematográficos. O OWI oferecia cooperação técnica, mas também exercia poder de veto sobre roteiros e exigia que alterações fossem realizadas para alinhar as narrativas aos objetivos de propaganda do governo (Mirrlees, 2025).

O *Bureau of Motion Pictures*, setor do OWI responsável pela indústria do entretenimento, operava de acordo com a lógica descrita pelo seu diretor Elmer Davis: “A maneira mais fácil de injetar uma ideia propagandística na mente da maioria das pessoas é deixá-las passar através de um meio de produção de entretenimento, quando elas não percebem que estão sendo alvos de propaganda” (Koppes; Black, 1990 *apud* Mirrlees, 2025, p. 3). Essa citação resume a estratégia que seria característica à relação entre Hollywood e o governo nas décadas seguintes. Para a propaganda ser eficaz, as mensagens não deveriam ser explícitas, mas integradas à narrativa utilizada no entretenimento popular.

A série de Frank Capra, *Why We Fight* (Por que lutamos), realizada entre 1942 e 1945, exemplifica o potencial do cinema de guerra, enquanto filmes que exploravam outras facetas, como os custos do combate expostos em *Let There be Light* (1946), de John Huston, foram suprimidos (Mirrlees, 2025).

Com o fim da guerra esta infraestrutura não foi descartada. Na realidade, a transição para a Guerra Fria consolidou a percepção de que o cinema era uma arma estratégica na disputa ideológica com o bloco soviético. Foi diante disso que, em 1948, foi estabelecido formalmente o *Entertainment Liaison Office*, uma estrutura permanente para mediar o relacionamento entre o Pentágono e a indústria cinematográfica. Este momento marcou o reconhecimento do valor do cinema para a propaganda governamental e justificava o investimento de recursos públicos (Alford; Secker, 2017).

O aparato de cooperação entre Hollywood e as agências de defesa e inteligência conta com mecanismos precisos. No centro da estrutura tem-se o *Entertainment Media Office* (EMO), vinculado à *Public Affairs Agency* do Departamento de Defesa. O EMO coordena as ações dos *Entertainment Liaison Offices* (ELOs) mantidos pelo Exército, Marinha, Força Aérea, Corpo de Fuzileiros Navais e Guarda Costeira. Cada um desses escritórios serve como pontos de contato com produtores interessados em obter assistência militar e agem para assegurar que as representações nas obras estejam alinhadas com os interesses das instituições (Mirrlees, 2025).

O processo de submissão segue determinados protocolos. Produtores que pretendem realizar filmagens em instalações militares, utilizar equipamento militar ou contar com a participação de militares fardados devem submeter seus roteiros aos escritórios. Atualmente, o processo é regido pela Instrução 5410.16 do DoD, de julho de 2015, a qual estabelece que “A assistência do DoD pode ser fornecida para uma produção de mídia de entretenimento quando a cooperação dos produtores com o DoD beneficia o DoD ou quando tal cooperação for no melhor interesse da Nação” (DoD, 2015, tradução nossa). Para isso, a produção deve obedecer a três requisitos: o roteiro deve apresentar um “retrato razoavelmente realista” dos serviços militares, ser informacional e contribuir para o entendimento público dos serviços militares e do DoD e, por fim, poder beneficiar os programas de recrutamento e retenção do serviço militar (DoD, 2015).

O escritório ligado aos Fuzileiros Navais, por sua vez, tem previsões mais estritas, prevendo que a produção não pode parecer que condena ou endossa atividades contrárias à política do governo dos Estados Unidos ou alguma organização não aprovada pelo Departamento de Defesa (Alford; Secker, 2017).

Sendo identificado algum problema no roteiro durante a análise inicial é iniciado um processo de negociação, com os produtores recebendo uma lista de alterações solicitadas, as quais podem ser simples ajustes ou grandes reformulações no que tange a tramas e personagens. A cooperação fica condicionada à aceitação destas mudanças e de um contrato que formaliza as obrigações das partes. Durante as filmagens um consultor técnico pode ser indicado pelo Pentágono para acompanhar a produção e, após a conclusão, deve ser realizada uma exibição prévia para averiguar eventuais violações ao acordo (Alford; Secker, 2017).

A CIA, por sua vez, opera sob uma lógica um pouco distinta. Ela também mantém um escritório para fins de colaboração com produtores, mas, ao menos aparentemente, possui menor preocupação com recrutamento e maior interesse em realizar propaganda sobre a própria Agência. O site do *Office of Public Affairs* (OPA) estabelece que: “atores, diretores, autores e mais trabalham com a OPA para melhor entender a missão de inteligência da CIA. Ao manter estas relações, a OPA busca prover um retrato correto do pessoal da CIA, suas habilidades e seu comprometimento com o serviço público” (CIA, 2025).

Assim, a diferença principal entre o tratamento dado pela CIA e o DoD está na disposição da agência de inteligência em permitir algumas representações mais ambíguas, enquanto o Pentágono dá preferência a filmes que demonstrem sua competência e organização, sem, necessariamente, apontar inimigos reais (como é o caso do apoio a filmes de super-heróis e com o tema de alienígenas). Filmes com o apoio da CIA podem, por vezes, apresentar agentes manipuladores e mentirosos, desde que as ações possam ser justificadas diante de ameaças aos Estados Unidos. Tal estratégia, porém, quando bem utilizado, pode ser mais eficaz do que representações que sejam heroicas e unidimensionais (Alford, Secker, 2017). Para fins deste texto, nos importa mais o comportamento do Pentágono.

A atuação do Pentágono em interferir em produções cinematográficas só pode ser compreendida no contexto da projeção de poder através da cultura.

Sendo o cinema estadunidense um produto cultural de alcance global, ele se mostra um meio importantíssimo para exercício de poder, enquanto a própria indústria hollywoodiana sempre foi, em menor ou maior grau, um instrumento de diplomacia cultural, função a qual se tornou mais explícita com o advento da Guerra Fria (Mirrlees, 2025).

Esse poder cultural pode ser visto na capacidade do cinema em naturalizar ou esconder determinadas visões de mundo. Filmes que recebem assistência militar não precisam, necessariamente, incorporar propagandas explícitas, exibindo slogans do governo ou mensagens óbvias. O poder de persuasão deste meio está exatamente na falta de marcas visíveis de propaganda. Os grandes *blockbusters* são vistos como entretenimento e não como discurso político e isso demonstra sua eficácia no plano ideológico. Quando o público aceita, por exemplo, a premissa de que intervenções militares dos Estados Unidos são respostas aceitáveis a ameaças reais e possuem interesses legítimos, isto favorece uma aceitação tácita ou expressa de políticas externas intervencionistas.

Podemos citar diversos exemplos de filmes apoiados pelo Departamento de Defesa e que se encaixam na categoria de *blockbusters* que não são explicitamente políticos: *Capitão América 2: O Soldado Invernal* (2014), *Godzilla* (1998), *Jurassic Park III* (2001), os filmes da franquia *Transformers* (2007, 2009 e 2011) e *Armageddon* (1998) (Spyculture, 2016).

Ao menos às vezes, existe uma dimensão ideológica mais expressa nesta colaboração. Diretores, produtores e roteiristas compartilham a visão de mundo promovida pelo Pentágono. Um membro da equipe de *Patriot Games* (Jogos Patrióticos, 1992), filme que recebeu total cooperação da CIA, incluindo acesso ao Centro de Contraterrorismo de Langley, observou que:

Tom [Clancy] não queria que fizéssemos um filme esquerdista. Ele não queria que retratássemos a CIA como maligna. Todos nós tendemos a ter nossas próprias opiniões. Temos atitude mais esquerdista que Tom, mas concordamos que não queríamos fazer um filme insultante para a CIA. Todos nós acreditamos que a CIA é necessária (Welkos, 1992 *apud* Secker; Alford, 2017).

Assim, quando o Pentágono ou a CIA solicita determinadas alterações nos roteiros, nem sempre se trata de uma imposição unilateral, uma vez que pode encontrar interlocutores dispostos a compactuar com os anseios do governo.

A construção da memória histórica através do cinema apoiado pelo Pentágono e a CIA é um exercício de poder. Não é uma simples falsificação da história, mas uma seleção cuidadosa de quais aspectos devem ser enfatizados e quais devem ser omitidos. Quando milhões de espectadores consomem narrativas cinematográficas que representam os Estados Unidos e seus braços militar e de inteligência de como competentes e defensáveis, ao mesmo tempo que retratam os adversários dos Estados Unidos como ameaças, o espaço para crítica à política estadunidense, interna e externa, se esvai substancialmente.

Os casos específicos ligados à Guerra do Vietnã, como veremos na sequência, demonstram como esses mecanismos operam na prática com a atuação do Pentágono. Através de documentação desclassificada ou obtida por Secker e Alford (2017) através do *Freedom of Information Act*, podemos ver casos de aprovação e negativa de cooperação, tornando possível verificar os critérios que instruem a participação do Pentágono na produção cinematográfica e as consequências desta relação nas narrativas que chegam ao grande público.

Propaganda de guerra e o trauma da derrota (1968-1979)

O período entre 1968 e 1979 marcou uma transformação radical em como os Estados Unidos se relacionavam com a Guerra do Vietnã e com sua própria nação. Entre a Ofensiva do Tet em janeiro de 1968 e o lançamento de *Apocalypse Now* em agosto de 1979, ocorreu a transição de uma guerra em curso para uma derrota indiscutível, e dessa derrota para a elaboração do que podemos chamar de um trauma. O cinema estadunidense, claro, não ficou alheio a isso, refletindo estes momentos.

O presidente Gerald Ford declarou, em 23 de abril de 1975, menos de uma semana antes da queda de Saigon, que os estadunidenses deveriam parar de “relutar batalhas e recriminações do passado”. Para ele, o país necessitava “olhar agora para o que está certo com a América, para nossas possibilidades e nosso potencial de mudança, crescimento e realização” (McMahon, 2002, p. 164).

Após a queda de Saigon, o presidente foi questionado a respeito de quais lições poderiam vir da guerra, ao que afirmou: “As lições do passado no Vietnã já foram aprendidas”, sem dizer quais foram estas lições. Essa estratégia retórica de “preempção e encerramento prematuro”, como McMahon a caracteriza, buscava “deslegitimar o significado de toda a experiência do Vietnã” (McMahon, 2002, p. 164).

A memória coletiva, no entanto, não se constrói através de uma fala presidencial. As memórias são elaboradas para atender necessidades do presente (McMahon, 2002). No caso do Vietnã, em específico, estava em jogo como uma sociedade podia processar uma derrota militar através da cultura e, mais especificamente, do cinema. Para Clarke (2022, p. 868), o Vietnã ocupava um “lugar estranho dentro da consciência coletiva americana”, sendo “simultaneamente símbolo de orgulho e futilidade”. Assim, para uns, era a representação das falhas dos próprios Estados Unidos, enquanto, para outros, a própria batalha contra o mal.

O cinema de Hollywood teve um papel essencial neste processo de elaboração. A Guerra do Vietnã, conforme afirma Clarke, tornou-se “tela metafórica na qual projetar e dar sentido às atitudes cambiantes de uma nação”. A quantidade de produções cinematográficas baseadas no conflito refletia, desta forma, o “desejo coletivo por parte do povo americano de entender e explicar o que havia acontecido numa guerra tão confusa, e que propósito a ideologia capitalista serve na era moderna” (Clarke, 2022, p. 868). Diferentemente da Segunda Guerra Mundial, cujas representações refletiam uma narrativa de triunfo moral e militar, o Vietnã apresentava dilema. De que forma seria possível mostrar a primeira grande derrota militar dos Estados Unidos?

Não são apenas onze anos que separam *Os Boinas-Verdes* e *Apocalypse Now*, mas também um abismo conceitual. Enquanto o primeiro foi produzido durante a guerra, quando parecia impensável perder, o segundo foi lançado quatro anos após a derrota, quando qualquer narrativa de celebração da guerra parecia ter se tornado impossível. Vamos iniciar com *Os Boinas-Verdes*.

Os Boinas-Verdes: *John Wayne e a propaganda em tempo real*

A produção acadêmica mais detalhada sobre a cooperação do DoD com a produção de *Os Boinas-Verdes* vem de Lawrence Suid, historiador cuja obra *Guts and Glory* (2002) é uma referência fundamental. No entanto, Suid sempre manteve um arquivo privado sobre roteiros e correspondências entre Hollywood e o DoD desde a década de 1950, mantendo este fechado para a maior parte da comunidade acadêmica, chegando a negar acesso ao material. Ainda, Alford e Secker (2017), sublinham que a posição de Suid quanto a esta colaboração sempre foi favorável ao Pentágono. Mesmo assim, o trabalho de Suid é fonte importante e, portanto, será utilizada de forma crítica, somando-se a ela outros autores e os próprios arquivos desclassificados.

No final de 1965, o astro de westerns John Wayne soube que os direitos do livro de Robin Moore, *The Green Berets*, estavam disponíveis. Em dezembro ele escreveu diretamente ao presidente Lyndon Johnson expondo seu interesse em produzir um filme com base no romance. A carta inicia da seguinte forma:

Quando eu era menino, meu pai sempre me dizia que, se a gente quer que algo seja feito, deve procurar o chefe. Por isso estou escrevendo diretamente ao senhor.

Estamos travando uma guerra no Vietnã. Embora eu, pessoalmente, apoie a política do governo, sei que não é uma guerra popular, e acredito que é muito importante que não só o povo dos Estados Unidos, mas também pessoas no mundo todo entendam por que é necessário estarmos lá.

A forma mais eficaz de fazer isso é por meio do cinema. Em algum momento, em breve, será feito um filme sobre o Vietnã. Vamos garantir que seja o tipo de filme que ajude nossa causa ao redor do mundo (DoD, 1967).

A posição de John Wayne não causa surpresa. Ao longo da missiva ele continuava afirmando seu alinhamento ao governo, dizendo que “queremos contar essa história a partir do ponto de vista das nossas Forças Especiais” e que gostariam de “fazer isso de um modo que desperte um sentimento patriótico nos nossos compatriotas, algo que sempre tivemos neste país em períodos difíceis”. Ainda, claro, afirmava que “para colocar isso na tela de forma adequada, vamos precisar da ajuda e cooperação do Departamento de Defesa” (DoD, 1967).

O pedido enviado ao presidente seria desnecessário, uma vez que o Pentágono, diante do roteiro, decidiu colaborar. Jack Valenti, o assessor presidencial, aconselhou Johnson sobre a maneira de responder ao pedido de Wayne, dizendo que “a política de Wayne [estava] errada, mas no que diz respeito ao Vietnã, suas visões estão certas. Se ele fizer o filme, estará dizendo as coisas que queremos que sejam ditas” (Suid, 2002, p. 222).

O roteiro, no entanto, foi um obstáculo. O primeiro rascunho enviado foi analisado pelo Tenente-Coronel William Koch, que escreveu em um memorando estar “desapontado”. As ações realizadas pelas Forças Especiais constantes no roteiro, segundo o militar, “NÃO eram do tipo que *Os Boínas-Verdes* participariam”. Assim, foram enviadas ao produtor Mike Wayne (filho de John) duas páginas de alterações, que iam desde sugerir que o conflito não era uma guerra civil, mas a defesa da independência do Vietnã do Sul, retirar menções ao Laos e à fronteira com a China e modificar referências a brutalidades dos militares estadunidenses com vietcongues (DoD, 1967).

O roteirista James Lee Barrett respondeu ao chefe do Ramo de Produções, Donald Baruch, informando que após sua viagem ao Vietnã (realizada com o apoio do DoD), não haveria mais problemas. Disse que “eu quero escrever um filme com significado, excitante e esclarecedor, retratando as Forças Especiais tão correta e honestamente quanto possível”. Finalizava dizendo que estava certo de que o segundo rascunho estaria conforme os desejos do Departamento (DoD, 1967).

Wayne, por sua vez, reiterava sua vontade de fazer com que o filme mostrasse a realidade do que ocorria no Vietnã, colocando que pretendia “mostrar cenas como a pequena vila que ergueu sua própria estátua da liberdade para o povo americano. Queremos ressaltar que se abandonarmos essas pessoas, haverá banho de sangue de mais de dois milhões de almas” (DoD, 1967).

Durante as filmagens a cooperação do DoD com a produção foi total. O filme contou com acesso a equipamento militar, locações em Fort Benning e consultores técnicos. O filme em si não apresenta qualquer ambiguidade. Os soldados estadunidenses são heróis, a guerra era justa e necessária e os vietcongues eram inimigos inumanos. A estrutura de *Os Boínas-Verdes* é a de um *western* transplantado para o Vietnã: há mocinhos e bandidos, enquanto uma população civil espera a salvação através de violência justificada (Clarke, 2022).

O filme de Wayne pai e filho é extremamente anticomunista e justifica todos os atos realizados (incluindo tortura) como ações heroicas. A história inclui um jornalista cético que se transforma em apoiador da guerra, um retrato do que o Pentágono desejava que ocorresse com o lançamento do filme (Clarke, 2022).

Os Boinas-Verdes foi lançado em junho de 1968, pouco depois da ofensiva do Tet ter impactado a confiança e a opinião pública em relação à guerra. O filme em si foi duramente analisado pelos críticos de cinema. Roger Ebert, por exemplo, escreveu que o filme era uma ofensa:

‘*Os Boinas-Verdes*’ simplesmente não serve como uma representação da guerra no Vietnã. Ele é ofensivo não apenas para aqueles que se opõem à política americana, mas até mesmo para os que a apoiam. Neste momento da nossa história, presos na mais longa e uma das guerras mais controversas que já travamos, o que certamente não precisamos é de um filme que retrate o Vietnã em termos de cowboys e índios. Isso é cruel, desonesto e indigno dos milhares que morreram lá (Ebert, 1968).

O fracasso do filme em termos de crítica era nítido e marcou o fim da propaganda direta e da narrativa heroica sobre a guerra do Vietnã, ao menos naquele momento, na visão do Departamento de Defesa. O Pentágono acreditava que esta guerra serviria como palco para um bom filme de ação que mostraria os soldados positivamente, o que não aconteceu, de fato. Para os Waynes, no entanto, o filme registraria lucro, tendo arrecadado cerca de 32 milhões de dólares em todo o mundo, contra uma produção que custou por volta de 7 milhões de dólares (The Numbers, 2025a).

Apocalypse Now: o horror que não podia ser dito

Em 1975, após ter finalizado o segundo filme da trilogia “O Poderoso Chefão”, Francis Ford Coppola voltou suas atenções para outro lugar. Em uma entrevista, revelou que seu próximo filme trataria do Vietnã “embora não necessariamente será político, será sobre guerra e a alma humana” (Suid, 2002). Coppola selecionou um roteiro de John Milius, que transpunha o livro “Co-

ração das Trevas” de Joseph Conrad da África para o Sudeste Asiático. O roteiro de Milius transferia o tema da submissão da civilização à brutalidade para a história de um oficial das Forças Especiais que deserta e cria seu próprio exército na fronteira com o Camboja, onde luta contra estadunidenses e vietcongues. Então, o Exército dos EUA ordena que outro oficial o encontre e assassine (Suid, 2002).

Em maio, ainda no início do projeto, Coppola e o produtor Fred Roos entraram em contato com o Pentágono informando que desejavam fazer um filme chamado *Apocalypse Now* e que gostariam de ir a Washington para discutir a possibilidade de assistência. No dia 29 ocorreu a reunião com membros do Escritório de Relações Públicas, no qual os militares informaram que teriam que ler o roteiro para verificar a possibilidade, enquanto Coppola chegou a afirmar que ainda não sabia se queria lidar oficialmente com o DoD, estando interessado em uma visão inicial do roteiro (DoD, 1975).

Enviado o roteiro para análise, foi realizado um memorando por Gordon Hill, que, em pouco mais de uma página, fulmina a possibilidade de apoio ao projeto com o roteiro como estava, dizendo que o filme possui “humor mórbido” e “filosofia satírica” e que seria improdutivo expor as falhas individuais do roteiro, mas apontando elas de qualquer forma:

- a. Soldados americanos escarpando o inimigo (p. 6).
- b. O capitão do Exército americano que é o protagonista teria “executado” um coletor de impostos vietcongue para a CIA (p. 11).
- c. As instruções para “eliminar” o comandante enlouquecido são bem pesadas. No mundo real, ele seria afastado para tratamento médico (p. 16).
- d. O episódio em que o coronel da Cavalaria Aérea, Kharnage¹ (observe o nome), deixa cartas de baralho nos corpos vietcongues é repulsivo e incivilizado (p. 24).
- e. O episódio em que o coronel Kharnage organiza uma apresentação de surfe em meio ao combate é ridículo e, na prática, mostra outro oficial do Exército como um louco (p. 38–44).
- f. O capitão Willard obtém favores sexuais para seus homens (p. 75–81), e depois compartilha um cigarro de maconha com eles (p. 82–88).

¹ Kharnage era o nome original do personagem que posteriormente seria chamado de Bill Kilgore.

g. O Exército é mostrado sacrificando tropas para que “os generais” possam dizer que estão mantendo uma determinada estrada aberta (p. 82–88) (DoD, 1975).

Finalizou afirmando que: “Para o Exército, ajudar de qualquer forma [...] seria o mesmo que concordar com os fatos ou com a filosofia apresentada no filme. Se algum oportunista quiser tentar ganhar dinheiro com esse tipo de lixo, que seja. Mas ele fará isso sem a menor ajuda do Exército” (DoD, 1975). Com esse memorando, o auxílio solicitado foi negado de forma extraoficial.

Após um artigo publicado na revista *Parade* sobre o filme, dizendo que ele mostraria o “efeito brutalizante nos jovens americanos” e diversos atos grotescos, o DoD recebeu 114 cartas se opondo a qualquer parceria com a produção. Segundo oficiais do departamento “em 20 anos aqui, nós nunca vimos tantas comunicações de preocupação em relação ao um filme ainda não feito e recomendando que não ajudássemos a produção” (DoD, 1975).

Coppola, então, começou a procurar locais para a produção na Austrália e nas Filipinas, onde acabou realizando as filmagens que, como hoje se sabe, foram desastrosas. A produção conseguiu apoio do ditador Ferdinand Marcos com helicópteros e pessoal das Forças Armadas Filipinas. Isso causou diversos problemas, incluindo a retirada emergencial de material militar e helicópteros para lutar contra o Novo Exército do Povo (Coppola; Bahr; Hickenlooper, 1991).

Antes das gravações iniciarem um novo roteiro foi enviado ao DoD com alterações, porém, o próprio produtor, Fred Roos, admitia que duvidava que as mudanças feitas mudassem o posicionamento do Departamento, o que realmente foi o caso, uma vez que poucas alterações foram realizadas e o núcleo do filme continuava o mesmo. Em junho de 1976 militares continuavam afirmando que “se você aceitar [...] as modificações sugeridas” o apoio ainda seria possível (DoD, 1976). Outra tentativa foi feita, mas as alterações eram mínimas e o resultado foi idêntico.

O congressista John Brademas chegou a enviar uma carta ao secretário da Defesa, Donald Rumsfeld, solicitando que o auxílio fosse fornecido, a exemplo de outras produções apoiadas pelo DoD. A resposta continuava a mesma. Diante da premissa do filme, qualquer ajuda seria inviável: “Não conhecemos

nenhum caso [...] que um oficial do Exército dos Estados Unidos fosse enviado para matar o comandante de outra unidade americana.” (DoD, 1976).

Coppola, por sua vez, declarou posteriormente: “Meu filme não é um filme. Meu filme não é sobre o Vietnã. É Vietnã... Foi loucura... tivemos acesso a dinheiro demais, equipamento demais, e pouco a pouco enlouquecemos” (Clarke, 2022, p. 870). O filme lançado em 1979 era diferente de qualquer coisa que pudesse ser endossada pelo Pentágono. A jornada de Willard para assassinar o Coronel Kurtz era uma metáfora da autodestruição dos Estados Unidos, da guerra como uma queda para um inferno psicológico.

Diversas cenas do filme se tornaram icônicas, como o ataque de helicópteros ao som de “Cavalgada das Valquírias”, passando pela ponte de Do Long onde nenhum oficial está no comando, até a casa francesa anacrônica que representa a continuidade do colonialismo. O roteiro capturava o horror do Vietnã e mistura surrealismo com adaptações de experiências reais. Kurtz e seus métodos insanos mostrava exatamente o que era intolerável ao DoD: a ideia de que a guerra produzia loucura ou, mais simplesmente, que era a própria loucura.

Quando Willard finalmente mata Kurtz, paralelamente ao sacrifício de um búfalo, não há redenção. A visão da guerra proposta é a de um evento desumanizador, que corrompe todos os que nele participam. Apenas quatro anos após a derrota, seria inconcebível ao Pentágono endossar esta narrativa.

A recepção do filme foi dividida. Venceu a Palma de Ouro em Cannes em 1979 e foi aclamado pela sua visão cinematográfica, enquanto também recebia críticas pela sua representação dos vietnamitas (Clarke, 2022). Tendo custado cerca de 31,5 milhões de dólares, o filme arrecadou mais de 86 milhões de dólares na bilheteria. (The Numbers, 2025b).

Apocalypse Now era a antítese de *Os Boinas-Verdes*. Enquanto o primeiro não apenas botava em xeque as táticas e a liderança, mas também a própria sanidade da guerra, o segundo apresentava uma guerra justa, apesar de todas as dificuldades. Não é à toa que um filme recebeu cooperação total e o outro foi negado.

O contraste entre os dois filmes mostra tanto a mudança entre visões sobre a guerra quanto a forma como se dá a relação entre Hollywood e o aparato militar. Ainda, revelam como a disputa pela memória de uma guerra pode demonstrar os limites do poder estadunidense e seu papel no mundo.

Considerações finais

O caminho que conecta *Os Boínas-Verdes* e *Apocalypse Now* traça a transformação na capacidade do aparato militar dos EUA de controlar narrativas cinematográficas sobre a Guerra do Vietnã. Esse percurso revela os critérios de cooperação sendo aplicados na prática e expõe a disputa pela representação e a memória coletiva de um conflito que fraturou o consenso nacional sobre o papel dos Estados Unidos no mundo.

Em 1968 ainda era possível produzir uma narrativa de propaganda heroica sobre a guerra em curso. O Pentágono cooperou totalmente com John Wayne e seu filho, já que o filme prometia representar a guerra da forma como o governo desejava. *Os Boínas-Verdes* expõe a guerra na estrutura de um faroeste: mocinhos contra bandidos, violência justificada, população civil que necessita de salvação. O fracasso de crítica do filme demonstrou que histórias simplificadas não poderiam competir com as duras imagens transmitidas pela televisão, apesar da bilheteria ter sido expressiva.

Sete anos depois, quando Coppola solicitou cooperação para *Apocalypse Now*, o contexto havia mudado completamente. A guerra terminou em derrota e as forças armadas enfrentavam uma crise de legitimidade. Uma representação do horror moral da guerra era intolerável para o Pentágono e as negativas de ajuda mostram o limite do que podia ser mostrado em um momento de trauma não processado.

Controlar narrativas sobre a guerra em 1968 não era uma tarefa simples, mas viável. Porém, fazer o mesmo após a derrota, o trauma e o colapso moral, era impossível. Posteriormente o panorama seria modificado, ao menos para a produção de alguns filmes. Em 1987, por exemplo, o próprio Coppola receberia apoio do Pentágono para o filme *Jardins de Pedra*, a respeito do funeral de um soldado morto no Vietnã. Essa alteração representa as variabilidades na gestão da memória a respeito da Guerra do Vietnã. Durante a década de 1980 e sob o governo Reagan, ocorreu uma tentativa de reescrever a guerra e o Pentágono passou a admitir representações ambíguas que fossem resolvidas de forma específica e isto abre caminhos para pesquisas futuras.

O contraste do tratamento dado pelo DoD aos filmes examinados mostra que os critérios nunca foram técnicos ou estéticos, sendo, na realidade, ins-

trumento político de controle e gestão da memória histórica. Isso revela uma questão fundamental sobre o papel do cinema como fonte histórica e agente político. Filmes que recebem cooperação governamental não são somente imprecisos ou mera propaganda. São produtos de negociação onde o poder institucional molda as narrativas que são, por sua vez, consumidas como entretenimento despolitizado.

As relações entre Hollywood e o Pentágono continuam ativas. Os mecanismos estabelecidos durante a Guerra Fria estão operantes, apesar de adaptados para uma nova época. O presente capítulo apenas oferece um vislumbre dessa infraestrutura de controle narrativo. Com o trazido é possível afirmar que o cinema estadunidense, como produto cultural global, nunca foi terreno neutro e segue sendo campo de batalha pela memória histórica.

Referências

ALFORD, Matthew; SECKER, Tom. **National Security Cinema: The Shocking New Evidence of Government Control in Hollywood**. S.L.: Drum Roll Books, 2017.

APOCALYPSE NOW. Direção: Francis Ford Coppola. United Artists, 1979. 1 DVD (153 min).

BARROS, José d'Assunção. Cinema e história – as funções do cinema como agente, fonte e representação da história. **Ler História**, Lisboa, n. 52, p. 127–159, 2007.

CIA. **Public Affairs**. Disponível em: <https://www.cia.gov/about/organization/public-affairs/>. Acesso em: 2 dez. 2025.

CLARKE, Ethan X. A Phantom War: Hollywood as a Mythmaker in the Post-Vietnam War Era. **Journal of Humanistic Psychology**, Nova Iorque, v. 62, n. 6, p. 868–882, 2022.

CORAÇÕES DAS TREVAS: o apocalipse de um cineasta. Direção: Fax Bahr, George Hickenlooper, Eleanor Coppola. Zaloom Mayfield Productions; American Zoetrope, 1991. 1 DVD (96 min).

DEPARTMENT OF DEFENSE. **Assistência do Departamento de Defesa a produções midiáticas de entretenimento não governamentais**. Washington,

DC, 31 jul. 2015. [DoD Instruction 5410.16]. Disponível em: <https://www.esd.whs.mil/Portals/54/Documents/DD/issuances/dodi/541016p.pdf>. Acesso em: 22 set. 2025.

DEPARTMENT OF DEFENSE. **Correspondência e documentação sobre cooperação com o filme The Green Berets**. Washington, DC, 1965-1968. [Coleção de documentos incluindo carta de John Wayne ao Presidente Johnson (dez. 1965), memorando do Ten.-Cel. William Koch sobre roteiro, correspondências de James Lee Barrett e Donald Baruch (1967)]. Disponível em: <https://www.spyculture.com/>. Acesso em: 22 set. 2025.

DEPARTMENT OF DEFENSE. **Correspondência e documentação sobre cooperação com o filme Apocalypse Now**. Washington, DC, 1975-1976. [Coleção de documentos incluindo cartas do Coronel Donald E. Kiley (26 maio 1975, 10 out. 1975, 9 jan. 1976), memorandos sobre pedidos de cooperação e negativas]. Disponível em: <https://www.spyculture.com/>. Acesso em: 22 set. 2025.

EBERT, Roger. **The Green Berets movie review** (1968). Roger Ebert, 1968. Disponível em: <https://www.rogerebert.com/reviews/the-green-berets-1968>. Acesso em: 2 dez. 2025.

ESTADOS UNIDOS. Departamento de Defesa. **Dossiê de produção Apocalypse Now**. 1975-1976. Documentos desclassificados. Disponível em: <https://www.spyculture.com/>. Acesso em: 22 set. 2024.

ESTADOS UNIDOS. Departamento de Defesa. **Dossiê de produção Os Boinas-Verdes**. 1965-1968. Documentos desclassificados. Disponível em: <https://www.spyculture.com/>. Acesso em: 22 set. 2024.

MCMAHON, Robert. Contested Memory: The Vietnam War and American Society, 1975-2001. **Diplomatic History**, [s. l.], v. 26, n. 2, p. 159–184, 2002.

MIRRLEES, Tanner. **The Militarization of Movies and Television**. Costs of War Project, Watson Institute for International and Public Affairs, Brown University, 25 fev. 2025. Disponível em: <https://costsofwar.watson.brown.edu/sites/default/files/papers/Mirrlees-Militarization-of-Movies-and-TV.pdf>. Acesso em: 16 set. 2024.

SPYCULTURE. **Updated ‘Complete’ List of US Military Supported Films**. 23 nov. 2016. Disponível em: <https://www.spyculture.com/updated-complete-list-of-dod-films/>. Acesso em: 2 dez. 2025.

SUID, Lawrence H. **Guts and Glory: The Making of the American Military Image in Film**. Lexington: University Press of Kentucky, 2002.

THE GREEN BERETS. Direção: John Wayne, Ray Kellogg, Mervyn LeRoy. Produção: Michael Wayne. Roteiro: James Lee Barrett. Warner Bros.-Seven Arts, 1968. 1 filme (142 min).

THE NUMBERS. **Apocalypse Now** (1979) - Box Office and Financial Information. Disponível em: <https://www.the-numbers.com/movie/Apocalypse-Now>. Acesso em: 2 dez. 2025b.

THE NUMBERS. **The Green Berets** (1968) - Box Office and Financial Information. Disponível em: <https://www.the-numbers.com/movie/Green-Berets-The>. Acesso em: 2 dez. 2025a.

A visão da história no cinema e as representações em *The Dreamers* (2003)

LARISSA LICKS

O cinema, enquanto linguagem artística, possui uma relação intrínseca com a História, mesmo não sendo necessariamente de documentação de eventos, mas de reinterpretação, criando, algumas vezes, narrativas que oscilam entre a realidade e a ficção. Carrière (2006) reflete sobre como o cinema constrói uma realidade em fuga, manipulando imagens e sons para gerar significados que transcendem o factual, indo além da observação literal.

The Dreamers (Os Sonhadores) é um filme lançado no ano de 2003 dirigido pelo cineasta italiano Bernardo Bertolucci, baseado no romance *The Holy Innocents* de Gilbert Adair, que também assina o roteiro. No enredo, ambientado na Paris de 1968, acompanhamos a história do estudante de intercâmbio americano Matthew ao conhecer os gêmeos parisienses Isabelle e Theo em meio a um protesto estudantil na Cinemateca. Ao se unirem por suas paixões em comum, principalmente a paixão pelo cinema, as personagens principais acabam se isolando no apartamento dos pais dos gêmeos quando estes vão viajar. É nesse espaço confinado que eles constroem um universo particular, imersos em jogos intelectuais, explorações sexuais e debates sobre filmes e política, evoluindo sua dinâmica para um complexo triângulo amoroso, desfazendo as fronteiras entre a realidade e o imaginário.

Durante o filme, são abordados temas importantes para o âmbito social, como o triângulo amoroso e o isolamento dos personagens, os jogos intelectuais e sexuais e as questões filosóficas e políticas da década de 1960. Utilizada como forma de metalinguagem, a intertextualidade é a parte principal do trabalho de Bertolucci, o filme não é um documentário sobre maio de 1968, em vez de recriar esses eventos com precisão histórica, ele usa-os como cenário, transformando o foco do filme nas descobertas sexuais, no idealismo e na desilusão das personagens.

Carrière (2006) argumenta que o cinema de certa forma tem a tendência de higienizar a história, omitindo aspectos incômodos, como odores ou trivialidades, para criar uma versão estetizada do passado, no filme, a Revolução Política de 1968 é filtrada pela perspectiva íntima das protagonistas, reduzindo-a a pichações nas paredes e discussões em apartamentos. Diante disso, os protestos surgem como pano de fundo sonoro para os jogos eróticos das personagens, refletindo a ideia de Carrière (2006) de que o cinema seleciona fragmentos da realidade, transformando-os em sinais que servem a uma determinada narrativa.

A metodologia empregada para este trabalho é qualitativa e interpretativa, com foco em analisar a representação da história no filme *The Dreamers* (2003), de Bernardo Bertolucci, situado no contexto dos protestos de Maio de 1968 em Paris, utilizando-se da obra cinematográfica como um meio para transparecer e compreender o contexto histórico da época. Buscando fundamentar a análise, utiliza-se de trabalhos que abordam a interdisciplinariedade entre a História e o Cinema.

Contexto histórico

A História pode ser analisada, representada e compreendida de forma profunda através do cinema, e por conseguinte, pode vir a moldar a percepção e a compreensão dos espectadores de eventos passados. De acordo com a metodologia de Lera (1997) para analisar a interação entre história e cinema, há a necessidade de examinar tanto o contexto histórico quanto os elementos fílmicos para compreender a representação da história em um filme.

Isso envolve uma análise do contexto sociopolítico da França nesse período e dos principais eventos que levam ao período do filme, sendo preciso considerar o cenário do filme durante os protestos estudantis de 1968 em Paris e como Bertolucci retrata o fervor político e a convulsão social da época. Para compreendermos o contexto do filme há a necessidade de voltar um pouco mais no período do que o diretor nos entrega, pois *The Dreamers* inicia já em fevereiro de 1968 com as manifestações estudantis iniciando as revoltas e greves que se seguiram, e para entendermos o auge voltaremos ao início do governo de Charles De Gaulle, em 1958.

O envolvimento de cineastas em mobilizações operárias e em apoio a lutas anticoloniais vem pelo menos desde meados da década de 1950, como nos casos da Argélia, Vietnã e Cuba, onde já eram uma prática estabelecida, essas “três vagas de lutas anticolonialistas” moldaram a visão de uma geração que associava o imperialismo ao fascismo. Surgiu então uma visão de internacionalismo anticapitalista e anticolonial, que se distanciava do bloco comunista e se focava na realidade dos países do Terceiro Mundo (Leonel, 2018). Em 1967, a greve da fábrica *Rhodia* em *Besançon* foi crucial para aproximar cineastas renomados, como Chris Marker, Alain Resnais, Jean-Luc Godard e Joris Ivens, do movimento operário, os trabalhadores da Rhodia defendiam a criação de uma nova cultura, o que levou à formação do Grupo *Medvedkine*, o qual, era composto por operários e foi resultado de um seminário sobre política e estética (Leonel, 2018).

Em 1968, as manifestações universitárias em Paris não foram um evento isolado, mas sim um reflexo de um cenário global de agitação política, o movimento foi influenciado por uma série de acontecimentos internacionais, como a oposição à Guerra do Vietnã, a luta pelos direitos civis nos Estados Unidos da América, os movimentos armados na América Latina e na África, e a Revolução Cultural Chinesa, eventos que moldaram a juventude e o ambiente acadêmico, oferecendo exemplos de “mudanças radicais” e incentivando um sentimento de revolução entre os estudantes (Thiollent, 1998). Depois da Guerra da Argélia (1954-1962), a França passou por um período de relativa estabilidade, nesse contexto, o governo de Charles de Gaulle, que assumiu o poder em 1958, impulsionou a modernização industrial, mas o desemprego começou a aumentar, simultaneamente, a crescente contratação de trabalha-

dores não qualificados, muitos deles imigrantes, nas linhas de produção, gerou revoltas, o que indicava uma crise no modelo de produção fordista, que se aprofundou a partir da década de 1960 (Thiollent, 1998).

O governo francês foi assumido pelo general De Gaulle em 1º de junho de 1958, com a responsabilidade primordial de solucionar a guerra colonial em curso na Argélia, pois desde 1954, esse conflito havia gerado um processo de desagregação na economia, nas instituições e na estrutura sociopolítica da França (Ponge, 2009). De Gaulle foi aclamado como uma figura de salvação e, em 1962, seu governo não só finalizou as negociações que culminaram na independência da Argélia, mas além disso, o processo de descolonização de quase todas as possessões do império francês foi concluído e sua popularidade, já elevada, atingiu um novo ápice, mas começou a declinar a partir daquele momento (Ponge, 2009).

Para além das consequências políticas imediatas, o fim do conflito com a assinatura dos Acordos de Evian em março de 1962, marcou profundamente a sociedade francesa. Tartakowsky e Margairaz (2018, p. 127) ressaltam que:

A assinatura dos acordos de Evian que encerram a guerra da Argélia, em março de 1962, significam para a França o fim de um estado de guerra quase permanente desde 1940. Pode-se formular a hipótese de que essa saída da guerra é acompanhada por um brusco rebaixamento do limiar de tolerância social à violência. Contribuindo para uma mobilização de amplitude sem paralelo desde as manifestações antifascistas de 1934.

A ascensão do capitalismo, impulsionada pela necessidade de aumentar a produtividade, demandou a qualificação da força de trabalho, esse processo alterou o perfil do ensino superior, convertendo as universidades antes restritas a uma elite em instituições de massa, nas quais a maioria dos estudantes visava à inserção no mercado de trabalho, essa transição é considerada o fator determinante para os movimentos estudantis que se manifestaram globalmente a partir de meados da década de 1960 (Bernardo, 2008).

O número de profissões que exigiam formação de nível secundário e superior cresceu de forma notavelmente global na segunda metade do século XX, a busca por vagas nesses níveis de ensino se expandiu drasticamente, le-

vando a um aumento expressivo no número de estudantes (Cabral, 2019). Impulsionada pelo *baby boom* do pós-guerra e pela extensão da escolaridade, o número de estudantes universitários na França triplicou em uma década, de cerca de 200 mil em 1960 para 651 mil em 1970, criando uma massa crítica de jovens, já no final dos anos 1980, milhões de pessoas estavam matriculadas em universidades em países como França, Alemanha, Itália, Espanha e na União Soviética (Cabral, 2019; Tartakowsky; Margairaz, 2018; Thiollent, 1998).

Tanto o sistema educacional quanto o universitário, que se mantiveram inalterados por décadas, enfrentaram uma crise com as propostas de reforma, como o Plano *Fouchet*, surgiram com o objetivo de alinhar a quantidade de formandos com a capacidade do mercado de trabalho, que já não conseguia absorver todos os profissionais qualificados (Thiollent, 1998; Cabral, 2019). As propostas de cunho tecnocrático do governo foram recebidas com resistência pelos estudantes franceses, intensificando a oposição à política de ensino superior de Charles De Gaulle. A falta de oportunidades profissionais para a geração do *baby boom*, que chegava em massa às universidades, antes de elite, alimentou um sentimento “proletário” entre os jovens (Cabral, 2019; Thiollent, 1998).

Na França, o descontentamento entre os universitários era profundo, voltado tanto para o governo de Charles De Gaulle quanto para suas políticas, além da superlotação nas universidades e das reformas consideradas inaceitáveis, os estudantes reivindicavam mudanças nos padrões morais. Uma das exigências que causava grande atrito com as autoridades, mas que era de extrema importância para os jovens, era a permissão para a livre circulação entre os dormitórios masculinos e femininos (Cabral, 2019).

Os protestos estudantis se intensificaram em 02 de maio de 1968, tanto em Paris quanto em Nanterre, em uma manifestação contra o sistema vigente, os estudantes ergueram as primeiras barricadas, dando início aos confrontos com a polícia na capital, logo, trabalhadores de Paris, inspirados pelos jovens, começaram a protestar, ocupando fábricas e organizando greves e passeatas (Cabral, 2019). A escalada dos protestos estudantis contra a repressão tomou um rumo inesperado, a partir de 03 de maio em Paris, as manifestações deixaram de ser submetidas a ordens de dispersão, o que resultou em um confronto inapelável contra a força policial (Thiollent, 1998).

A situação mudou radicalmente a partir de 10 de maio, quando operários e a classe média assalariada entraram em greve e ocuparam seus locais de trabalho, o movimento chegou a ter dez milhões de grevistas e gerou manifestações de rua em uma escala nunca vista no pós-guerra (Thiollent, 1998). O episódio da “Noite das Barricadas”, entre 10 e 11 de maio, resultou em 460 prisões e 367 feridos. Conforme a interpretação de Pierre Bourdieu (1984 *apud* (Tartakowsky; Margairaz, 2018), as barricadas, embora tenham bloqueado as ruas, “abriram o caminho” para uma crise generalizada, atuando como um catalisador que uniu diversos eventos históricos. O que começou como uma revolta estudantil contra o autoritarismo e a rigidez das universidades rapidamente evoluiu, com a adesão dos operários, para uma grande oposição política ao governo de Charles De Gaulle (Cabral, 2019).

A partir do final de maio de 1968, a França testemunhou uma escalada na repressão policial que visava conter os protestos, essa violenta intervenção resultou em um grande número de feridos, que chegou a milhares até meados de junho (Thiollent, 1998; Cabral, 2019). Nesse cenário de conflito, o general De Gaulle reapareceu no cenário político e propôs uma “solução eleitoral”, que se mostrou eficaz, com essa iniciativa e o respaldo de uma vasta manifestação da “maioria silenciosa” em defesa da ordem. Charles De Gaulle conseguiu iniciar o processo de desarticulação tanto do movimento estudantil quanto da mobilização operária (Cabral, 2019).

Conhecida como “Batalha da Cinemateca”, a primeira manifestação de 1968 na França foi protagonizada por cineastas, críticos, cineclubistas e cinéfilos (Leonel, 2018). Essa manifestação de fevereiro de 1968, na qual cinéfilos se opuseram à destituição de Henri Langlois e ao fechamento da cinemateca pelo Centro Nacional de Cinematografia, é reconstituída cinematograficamente por Bertolucci como um evento de notável significância histórica, este episódio, ao gerar um escândalo de proporções nacionais, garantiu a mobilização e a solidariedade de cineastas em escala global (Leonel, 2018; Alves, 2008). Esse evento, não só impulsiona como uma forma de encontro dos protagonistas, mas também demonstra o interessante papel do cinema como catalisador de debates e novas ideias.

Os conflitos entre o comitê de defesa da Cinemateca e as forças policiais, geraram, em fevereiro de 1968, intensas manifestações que envolveram aproxi-

madamente três mil pessoas (Leonel, 2018). Essa sequência, além disso, reflete o “fim da inocência dos *nouvelle-vaguianos*”, um momento já associado por Godard à proibição de seu filme “A Religiosa” em 1966, desse modo, o filme articula a transição da rebeldia estética para o engajamento político, uma consequência da repressão do governo de Charles De Gaulle (Costa, 2011).

Ao discorrer sobre a cinefilia, a partir da obra *Cinefilia: Invenção de um Olhar, História de uma Cultura 1944-1968* de Antoine De Baecque (2003), Costa (2011) a estabelece como uma cultura organizada em torno do cinema, que engloba práticas históricas, comportamentos específicos e discursos de legitimação: tudo isso moldado pela experiência de assistir a filmes e pelo afeto por eles. Embora a paixão pelo cinema exista desde seu surgimento, foi no período entre o pós-Segunda Guerra e Maio de 1968 que essa cultura alcançou seu ponto máximo como um fenômeno sociocultural, tendo Paris como seu principal centro (Costa, 2011).

Nesse período, a França consolidou-se como um epicentro de efervescência cinéfila, onde o cinema transcendeu o mero entretenimento, atuando como um vetor de debates públicos e de transformação cultural, esse movimento culminou em esforços iniciados nos anos 1920 pela *intelligentsia* francesa, que visavam legitimar o cinema como uma arte autônoma (Costa, 2011). O surgimento de uma nova epistemologia fílmica foi impulsionado pela proliferação de cineclubes, periódicos especializados, como os *Cahiers du Cinéma*, e coletivos de crítica, sob a influência de figuras como André Bazin, que foi um marco na cinefilia, essa nova perspectiva redefiniu a essência do cinema, deslocando a primazia do roteiro e das mensagens literárias para a *mise-en-scène* (movimentos de câmera, montagem e enquadramento) (Costa, 2011).

Liderada por Truffaut, Godard e uma geração de críticos, essa transformação estética confrontou o modelo cinematográfico dominante, o qual eles chamavam de “cinema de qualidade” e redefiniu o conceito de autoria no cinema, promovendo diretores como Hitchcock ao status de artistas (Costa, 2011). No entanto, o auge da cinefilia começou a perder força após 1968, eventos como a crise da Cinemateca Francesa e os protestos de Maio desviaram o foco da experiência coletiva nas salas de cinema para os embates políticos nas ruas, simbolizando a passagem de uma cinefilia clássica para novas formas de participação social (Costa, 2011).

A interligação entre cinema e História é intrincada e possui múltiplas facetas, envolvendo diversas abordagens de representação, interpretação e construção do passado. Segundo José d'Assunção Barros (2007), desde o início do século XX, o cinema se tornou uma forma de arte de grande relevância contemporânea, intensificando progressivamente suas conexões com a História. Para o autor, o cinema serve múltiplos propósitos, como fonte primária para a historiografia, um meio para a representação historiográfica, uma ferramenta tecnológica de apoio ao trabalho histórico, e um fator que influencia diretamente os acontecimentos sociais.

Desse modo, o cinema funciona como um recurso cultural que espelha, questiona e molda as perspectivas de uma sociedade, ao mesmo tempo em que desempenha um papel significativo na formação das compreensões históricas (Barros, 2007). *The Dreamers* ilustra como o cinema pode representar e construir a história, particularmente ao situar sua narrativa na Paris do final da década de 1960.

Além da análise de exemplos específicos como *The Dreamers*, é crucial entender as classificações de filmes que tratam do passado. O cinema pode ser visto como uma fonte histórica essencial, pois capta e expressa as percepções e ideologias da época em que foi produzido, pois filmes históricos e de ambientação, mesmo que dramatizados, fornecem representações que são úteis para analisar práticas culturais, dinâmicas de poder e imaginários sociais (Barros, 2007).

Barros (2007) explora a complexa interseção entre cinema e história, sugerindo uma categorização das obras cinematográficas que vai além do gênero, classificando os filmes pela maneira como representam o passado e a historiografia, dividindo-os em filmes históricos, filmes de ambientação histórica e documentários históricos. Os filmes históricos se propõem a retratar ou ficcionalizar eventos ou personagens reais, podendo ser grandes produções ou narrativas mais livres, já os filmes de ambientação histórica apresentam enredos fictícios, mas situados em um período histórico específico, e, por fim, os documentários históricos priorizam a precisão dos fatos e o rigor na documentação, diferenciando-se da ficção por colocar a estética em segundo plano.

Nesse sentido, o filme *The Dreamers* é mais propriamente classificado como um filme de ambientação histórica, conforme as categorias propostas por Barros (2007), pois apresenta uma narrativa ficcional que se desenrola em um cenário político e cultural preciso de Paris em 1968, explicando que essas obras frequentemente combinam elementos de ficção com referências ao passado, o que exige uma análise cuidadosa para discernir entre os fatos históricos e a invenção artística na narrativa.

Em *The Dreamers*, Bertolucci elege a crise da Cinemateca Francesa como o elemento chave que vai impulsionar a narrativa do filme, estabelecendo uma conexão direta com o contexto das disputas políticas e culturais do governo de Charles De Gaulle (1958-1969), pois é nela que as personagens principais se conhecem e conectam. A Cinemateca Francesa, localizada no Palais de Chaillot, em Paris, sob a gestão de Henri Langlois, constituía um polo de exibição cinematográfica destinado a um público de cinéfilos, este espaço funcionava como um local de encontro para diversos críticos de cinema que escreviam para a revista *Cahiers du Cinéma* e, futuramente, viriam a fundar a *Nouvelle Vague*, como Jean-Luc Godard, Claude Chabrol e François Truffaut (Alves, 2008).

Nesse contexto, o diretor do filme, Bernardo Bertolucci, integrou a reencenação cinematográfica ao convidar Jean Pierre Kalfon e Jean Pierre Léaud para interpretarem a si mesmos lendo o manifesto de 1968, de autoria de Jean-Luc Godard, em uma reconstituição histórica, a cena combinou essa encenação com imagens da época, misturando a parte documental e a ficcional ao incluir os porta-vozes reais do protesto (Alves, 2008).

Desse modo, a influência da *Nouvelle Vague*, com sua ruptura das convenções narrativas e também estéticas, se manifesta tanto na linguagem cinematográfica do filme quanto nas suas referências constantes a outras obras e também a fontes de eventos históricos. A inclusão das protagonistas do filme nesses embates, nos quais cerca de 3 mil manifestantes, incluindo Godard, se confrontaram com a ordem pública, dramatiza o que De Baecque (2003 *apud* Costa, 2011) descreve como um “ensaio das revoltas de maio de 1968”.

Na narrativa do filme, a crise da Cinemateca Francesa acaba operando como uma síntese da passagem entre dois mundos, o primeiro das personagens em sua devoção sacramental à cinefilia e o segundo no surgimento da necessidade do engajamento político. Nesse sentido, o filme não se limita a

retratar a Paris cinéfila da época, mas também retrata o seu fim, representando o declínio de um período, a fusão entre a vida íntima dos protagonistas e as manifestações de Maio de 68; e ilustra a tese de que o cinema, antes um refúgio pessoal, foi tragado pelos acontecimentos históricos. A cena final, em que as personagens principais saem do apartamento para se juntar à multidão revolucionária, simboliza a passagem da cinefilia de uma paixão privada para um engajamento político e social.

A efervescência cultural, conceituada por De Baecque (2003 *apud* Costa, 2011) como a elevação da cinefilia de um mero consumo a um ritual coletivo e a uma militância estética, é reproduzida metalinguisticamente na narrativa do filme, que não apenas evoca o espírito parisiense pré-1968, mas corporifica a essência da cinefilia tradicional, na qual, jovens reclusos num apartamento tecem sua existência citando filmes obsessivamente, reproduzindo citações cinematográficas e encenando homenagens performáticas a ícones como Godard e Keaton (Costa, 2011).

Marc Ferro (1992) explica que o cinema, a partir de sua configuração, transcende a ficção revelando-se como um importante informador, principalmente sobre a escrita. Os filmes refletem não apenas as questões sociais, a mentalidade e seus valores implícitos, mas, também, os agentes ativos que moldam a percepção da história para o público, cabendo, aos historiadores, o papel crucial de analisar e criticar os pontos silenciados e ressaltados nas obras cinematográficas (Ferro, 1992). As interações entre o cinema e a história ocorrem de diversas formas, desde as representações e estetização de eventos reais até narrativas ficcionais, tornando as obras em uma reflexão e transmissão de valores e mentalidades (Lera, 1997).

Com base na perspectiva de Carrière (2006), o cinema transcende a mera replicação da realidade, estabelecendo um universo próprio através de uma linguagem e de um modo de representação singulares, sua capacidade inventiva é potencializada pela assimilação de elementos de outras formas de arte e por avanços tecnológicos. A particularidade do cinema em apresentar uma sequência de imagens em movimento e, simultaneamente, desvelar afinidades insuspeitas entre elas, processo que constrói uma nova linguagem, que nos proporciona uma visão singular do mundo, impactando diretamente nossa compreensão da história e da memória (Carrière 2006).

No filme, a metalinguagem cinematográfica é central para a narrativa, as personagens constantemente recriam momentos marcantes de filmes como *Bande à Part* (Godard, 1964) e *Freaks* (Browning, 1932), transformando o apartamento onde vivem em um palco para essas encenações, enquanto a câmera de Bertolucci navega entre a observação *voyeurística* e a participação na intimidade dos personagens, misturando o que é real e o que é imaginado. Essa dinâmica salienta como o cinema pode transformar o cotidiano da sociedade em uma encenação e ao mesmo tempo em que acaba revelando conexões inesperadas entre essas simulações fílmicas e a realidade. Dessa forma, o filme de Bertolucci confirma a ideia de Carrière (2006) de que o cinema “inventa a realidade” em vez de apenas reproduzi-la.

O cinema também pode construir uma verdadeira ilusão, transformando o real em simulações onde, paradoxalmente, nada é falso e, no entanto, nada é verdadeiro (Carrière, 2006). Na cena em que o trio corre pelo Museu do Louvre, uma homenagem ao filme *Bande à Part*, demonstra a contradição central do filme, apesar do impacto visual, a atitude é superficial, sem a conexão com o turbulento contexto político de 1968, o que acaba ilustrando como o cinema pode de certo modo higienizar a história, criando uma versão estetizada do passado, removendo os aspectos mais incômodos (Carrière, 2006). Dessa forma, podemos compreender a história que nos é apresentada como uma imagem mediada, não como um evento complexo, reforçando a ideia de que o cinema é uma fuga da realidade ou uma invenção dela.

A representação dos eventos de 1968 no decorrer do filme exemplifica a capacidade do cinema de reinventar a realidade, Bertolucci aborda os protestos de forma fragmentada, utilizando imagens de arquivos de televisão que invadem o ambiente sagrado do apartamento em que as personagens se mantêm, o foco principal permanece na intimidade deles, em vez de se aprofundar no contexto político e social da época. Essa decisão estética confirma a tese de Carrière (2006) de que o cinema pode “higienizar” a história, criando uma versão estetizada do passado ao eliminar detalhes que podem ser considerados incômodos ou triviais. Dessa forma, a história é apresentada não como um evento complexo, mas como uma série de imagens cuidadosamente selecionadas.

Bertolucci constrói o filme sobre a cinefilia como um de seus pilares centrais, celebrando o cinema, especialmente a *Nouvelle Vague*, não como mero

entretenimento, mas como força transformadora que unifica e redefine a identidade de seus jovens personagens. O filme é uma homenagem integral ao movimento, replicando sua liberdade formal na estrutura narrativa, seu foco na juventude e suas discussões passionais sobre a “sétima arte”, essa devoção materializa-se numa teia de referências, cenas icônicas são recriadas, diálogos mergulham em análises fílmicas, e a mise-en-scène ecoa o espírito da época. Para além da *Nouvelle Vague*, o longa tece menções a artistas como Chaplin, Keaton, Antonioni, Bergman, Hitchcock, Kubrick, Kurosawa e Fellini, transformando cada cena num ato de metalinguagem.

Considerações finais

Ao incorporar ao filme o contexto histórico da França do final da década de 1960, Bertolucci articula os eventos da crise da Cinemateca em fevereiro de 1968 com as manifestações estudantis e as greves de Maio do mesmo ano. O diretor não se limita a retratar esta época, mas sim nos oferece ela como uma metanarrativa sobre o próprio meio cinematográfico e tudo o mais que a ele se implica, tornando possível analisar como o cinema interage com a própria História. Tomando o conceito de que o cinema é uma linguagem em constante autodescobrimento de Carrière (2006), podemos compreender dois aspectos essenciais de *The Dreamers*, o fato de as personagens não serem capazes de superar a dimensão simbólica das imagens e do cinema na qual vivem para fazerem parte dos movimentos de liberdade e políticos que estão acontecendo a sua volta, dos quais idealizam e discutem tanto, mas não participam, e, o fato de que há limitações nas memórias que são construídas através de representações.

O filme exemplifica a maneira como o cinema de ambientação histórica pode participar das complexidades da representação do passado, não apenas transmitindo uma visão artística, mas também refletindo e questionando as memórias sociais de um período de transformação social e política intensa. Enquanto uma obra de ficção, ele não pretende oferecer uma narrativa historiográfica rigorosa, mas sim uma apreciação subjetiva e estética que suscita reflexões sobre as múltiplas versões da história, suas memórias e suas representações na cultura popular. Assim, o filme contribui para a compreensão de que a história

no cinema não é uma cópia do passado, mas uma interpretação que, por sua própria natureza artística, colore de emoções, ideologias e subjetividades.

Refletindo sobre a *Nouvelle Vague* e a cultura cinéfila e também incorporando a estrutura e o estilo do movimento, tanto na forma como a história é contada quanto na maneira como se conecta com a história do cinema e o próprio contexto histórico no qual é inserido, o filme se revela uma obra rica em camadas, convidando a múltiplas interpretações que se aprofundam conforme a lente crítica empregada. É possível observar a paixão quase obsessiva das personagens pelo cinema, manifestada tanto pela metalinguagem narrativa quanto pelas inúmeras referências a clássicos da “sétima arte”, que, conforme Lera (1997), são elementos que podem ser explorados como parte dos aspectos estéticos e ideológicos que compõem o universo fílmico.

Adicionalmente, ademais das complexas dinâmicas relacionais entre os personagens, a inserção da questão política da França da época, por sua vez, contextualiza o filme historicamente, transformando-o em um valioso documento para compreender a cultura e os valores daquele período. A maestria da obra em entrelaçar e detalhar essas diversas temáticas enriquece sua profundidade, permitindo que o conhecimento em áreas como história, cinema, psicologia, etc., revele novas e instigantes dimensões da narrativa.

Referências

ALVES, Carolina Assunção e. A metalinguagem em Os Sonhadores: Bertolucci refere-se ao cinema. **Travessias**, v. 2, n. 2, 2008.

BARROS, José d'Assunção. Cinema e história – as funções do cinema como agente, fonte e representação da história. **Ler História**, v. 52, p. 127-159, 2007.

BERNARDO, J. Estudantes e Trabalhadores no Maio de 68. **Lutas Sociais**, [S. l.], n. 19/20, p. 22-31, 2008.

CABRAL, Jessica. **Maio de 1968 na França: políticas universitárias e movimento estudantil**. 2019. Monografia (Especialização em Sociologia Política) – Setor de Ciências Humanas, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2019.

CARRIÈRE, Jean-Claude. **A Linguagem Secreta do Cinema**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

COSTA, Fernando Nogueira da. Cinefilia – Invenção de um Olhar, História de uma Cultura: 1944-1968. **Blog Cidadania & Cultura**, 13 fev 2011. Disponível em: <https://fernandonogueiracosta.wordpress.com/2011/02/13/cinefilia-invencao-de-um-olhar-historia-de-uma-cultura-1944-1968/>. Acesso em: 11 ago. 2025.

FERRO, Marc. **Cinema e História**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

LEONEL, Nicolau Bruno de Almeida. O 68 francês e o cinema. **Jornal da USP**, São Paulo, 26 nov. 2018. Disponível em: <https://jornal.usp.br/artigos/o-68-frances-e-o-cinema/>. Acesso em: 11 ago. 2025.

LERA, José María Caparrós. Análise crítica do cinema narrativo. **História, Antropologia e Fontes Orais**, Barcelona, n. 18, p. 89-102, 1997.

PONGE, Robert. Maio de 1968: a greve geral que abalou a França. **História: Debates e Tendências**, Passo Fundo, v. 8, n. 1, p. 85-101, jan./jul. 2008. Publicado no 1º sem. 2009.

TARTAKOWSKY, Danielle; MARGAIRAZ, Michel. Maio-Junho de 1968 na França. **Revista Eco Pós**, Rio de Janeiro, v. 21, n. 1, p. 123-136, 2018.

THE DREAMERS. Direção: Bernardo Bertolucci. Produção: Jeremy Thomas. França; Itália; Reino Unido: 20th Century Fox, 2003. 1 filme (115 min), son., color.

THIOLLENT, Michel. Maio de 1968 em Paris: testemunho de um estudante. **Tempo Social; Rev. Sociol. USP**, São Paulo, v. 10, n. 2, p. 63-100, 1998.

O *Franco Atirador* (1978) e a construção da memória:

guerra, trauma e identidade no Vietnã

LARISSA DE GODOI

Lançado em 1978, três anos após o fim da Guerra do Vietnã (1955-1975), *O Franco Atirador* (*The Deer Hunter*), de Michael Cimino, é um filme que não aborda apenas os horrores da guerra, mas foca na experiência dos personagens no antes, durante e depois do conflito. Em um contexto em que os Estados Unidos enfrentavam uma série de problemas internos, em meio à crise energética, recessão econômica, desconfiança nas instituições políticas e o fim do otimismo herdado da Segunda Guerra Mundial, o longa-metragem traz um olhar para as consequências do conflito no âmbito pessoal e como a guerra sem vitória impactou os Estados Unidos.

A trama gira em torno de Michael, Nick e Steven, três amigos trabalhadores de uma siderúrgica em uma cidade de Clairton, na Pensilvânia, que são enviados para lutar na Guerra do Vietnã. O filme é estruturado em três momentos distintos: a vida dos protagonistas antes da guerra, o período que passam no *front* e as consequências do conflito. Este capítulo busca analisar *O Franco Atirador* sob uma perspectiva histórica, explorando como o filme dialoga com o contexto político-cultural do pós-Vietnã, e como sua estrutura narrativa, escolhas estéticas e simbologias representam os efeitos do trauma de guerra e a crise da identidade nacional americana.

Contexto histórico

O ano de 1978 foi de instabilidade interna para os Estados Unidos, dentro de um período mais amplo de mal-estar da sociedade americana entre 1975 e 1978 (Oliveira, 2013). Essa instabilidade foi causada por uma série de acontecimentos da década de 1970, incluindo o fim da Guerra do Vietnã, que foi vista como o primeiro grande fracasso militar do país no século XX. A Guerra do Vietnã gerou um sentimento de desilusão generalizada no país. A euforia patriótica que seguira à Segunda Guerra Mundial deu lugar a um cenário de ceticismo e profunda divisão na sociedade americana, em contraste com a imagem de uma nação que anteriormente havia sido “banhada de prestígio” e “vitória” (Oliveira, 2013).

Esse cenário foi agravado por escândalos políticos como o Watergate, que aprofundou uma crise moral na sociedade americana. Além disso, a crise energética de 1973 causou um grande impacto na economia norte-americana, levando a uma recessão e altas taxas de inflação, em conjunto com o aumento do desemprego também minava a ideia de ascensão constante do padrão de vida americano.

Nesse contexto, o governo de Jimmy Carter (1977–1981) herdou problemas econômicos como a estagflação e não obteve um mandato popular. Sua administração procurou assegurar ao público americano que a corrupção estava definitivamente fora dos rumos políticos presidenciais, mas enfrentou dificuldades para superar a crise econômica e a inflação, o que contribuiu para que a nação ainda se ressentisse dos horrores do Vietnã e dos acontecimentos de Watergate.

Nesse contexto temos o surgimento da chamada “Nova Hollywood”, que se estendeu aproximadamente de 1967 a 1980. O movimento emergiu com obras de aspecto crítico e contestador, diferenciando-se das produções clássicas de Hollywood (Thoret, 2003). Essa nova geração de cineastas, conhecidos como “*movie brats*”, buscava um cinema mais engajado e autoral, onde o diretor era reconhecido como o “autor” da obra (Silva, 2004). Essa abordagem autoral permitia ao cineasta expressar pensamentos abstratos e obsessões, tornando o cinema um meio de expressão tão maleável quanto a linguagem escrita (Martin, 2005).

A Nova Hollywood também se caracterizou por um rompimento com as normas clássicas de narrativa, apresentando uma dúvida em relação às motivações dos personagens e relegando os julgamentos ao segundo plano (Thoret, 2003). Enquanto o cinema clássico buscava a “transparência”, a Nova Hollywood tornava a obra mais “opaca”, evidenciando sua própria construção, explorando a subjetividade e a complexidade psicológica dos personagens.

Ao contrário de filmes de guerra anteriores, que celebravam o heroísmo, as produções da Nova Hollywood mostravam a guerra como um horror que corrompe e destrói tanto os soldados quanto a própria nação, desprovida de ideais de luta ou salvação (Silva, 2004). É nesse contexto que filmes como *Apocalypse Now* e *O Franco Atirador* mostram que a guerra “destrói os dois lados, ambos terminam feridos e corrompidos”, e as ideias de “valentia, coragem e patriotismo são desconstruídas” (Melo, 2011).

Essa fase de intensa autocritica começa a declinar com a chegada de Ronald Reagan nos anos 1980, que trouxe um revigoramento do moral americano e um retorno a temáticas mais ficcionais e patrióticas, com o surgimento dos *blockbusters* e do “cinema do heroísmo e da conquista pela individualidade” (Melo, 2011).

Nosso enfoque se dará nesse período, uma vez que o filme analisado foi lançado em 1978. Embora Michael Cimino tenha afirmado, conforme entrevista reproduzida por Vieira (2013, p. 14), que não havia feito um filme político, não é possível dissociar *O Franco Atirador* de seu contexto histórico:

Eu não faço filmes intelectualmente, eu não faço filmes para provar um ponto, eu faço filmes para contar histórias sobre pessoas [...]. Então eu tive essa ideia, ‘The Deer Hunter’ e fiz uma apresentação de uma hora, verbalmente, algo comum na época, você ia ao estúdio e contava uma história, pois eles odiavam ler, ainda odeiam ler, sempre odiaram.

Marc Ferro (1992) propõe que o cinema pode ser lido como um “documento histórico involuntário”, revelando visões de mundo, imaginários coletivos e conflitos sociais de sua época. *O Franco Atirador* se insere nesse escopo: seu valor está não apenas na história que narra, mas nas tensões que deixa transparecer em sua narrativa. O trauma coletivo da Guerra do Vietnã, a di-

ficuldade de reintegração dos veteranos e o silenciamento emocional dos sobreviventes são representações que falam tanto da guerra quanto da sociedade que os recebe.

A recepção do filme ajuda a entender essa dimensão. Apesar do sucesso nas bilheteiras e da vitória no Oscar de Melhor Filme, *O Franco Atirador* foi alvo de críticas e polêmicas, sobretudo quanto à representação dos vietcongues como sádicos e da roleta-russa como prática de tortura. No Festival de Berlim de 1979, o filme foi recebido com vaias e protestos por parte de grupos que o consideraram racista e anticomunista.

Nesse sentido, o longa articula-se ao imaginário político de seu tempo, servindo tanto como catarse quanto como provocação. Ele não oferece soluções ou explicações, mas constrói uma memória audiovisual que busca representar os horrores da guerra. Como apresenta Valim (2012), o cinema histórico, mesmo quando ficcional, não apenas representa o passado, mas o interroga e o reinscreve no presente. Ao mostrar o silêncio, a dor e a alienação dos veteranos, *O Franco Atirador* contribui para o processo de construção da memória histórica e atua como um dispositivo crítico da experiência bélica.

Dessa maneira, o filme atua como uma narrativa que ultrapassa o registro factual dos eventos e adentra a esfera da vivência subjetiva e da ressignificação dos sentidos atribuídos à guerra. A crítica à guerra se apresenta de forma implícita, centrada nas consequências para os indivíduos e suas comunidades, em vez de questionar diretamente os motivos políticos ou estratégicos do conflito. Spini (2005) destaca que o filme “não tem compromisso com uma exatidão histórica, mas sim com a verossimilhança emocional, ou seja, com a forma como a guerra é percebida e sentida”.

A ausência de grandes batalhas e a valorização dos silêncios e expressões no retorno dos personagens à sua cidade natal expressam essa opção estética por uma abordagem intimista e subjetiva. Conforme Marcel Martin (2005), o cinema, enquanto linguagem, possui a capacidade de transmitir sentidos históricos e sociais por meio da composição da imagem, dos enquadramentos e da montagem: “a mise-en-scène é uma forma de pensamento”.

Ainda que não represente os acontecimentos de forma literal, o filme ressoa como fonte histórica indireta, pois manifesta as inquietações e angústias da sociedade estadunidense, ao mesmo tempo em que contribui para a cons-

tituição de uma memória social sobre o Vietnã. Conforme Ferro (1992), “o cinema não apenas reproduz a história, mas intervém nela”, ajudando a moldar o modo como a guerra será lembrada pelas gerações futuras.

Assim, mesmo que o diretor não tenha intencionado fazer um filme político, a obra assume papel fundamental no debate público sobre a guerra e suas consequências. Sua força reside justamente na ambiguidade: ao mesmo tempo em que reforça alguns estereótipos, também os desconstrói.

A linguagem e a estética do filme

O Franco Atirador é um drama dividido em três atos que acompanha a trajetória de três amigos Michael (Robert De Niro), Nick (Christopher Walken) e Steven (John Savage) antes, durante e após a Guerra do Vietnã. A narrativa se inicia com uma longa sequência que retrata o cotidiano da pequena cidade industrial de Clairton, com foco no casamento de Steven e a tradicional caçada ao cervo, elementos que introduzem temas como pertencimento, identidade e masculinidade. Mais de uma hora do filme se dá nesse ambiente, buscando mostrar os personagens, suas personalidades, relações pessoais, aproximando o espectador. A festa é longa, ruidosa e carregada de elementos tradicionais eslavos, estabelecendo um contraste direto com o silêncio opressor das cenas posteriores ambientadas no Vietnã.

O segundo ato, ambientado no Vietnã, rompe com a harmonia inicial e mostra os personagens vivendo o horror da guerra. Em meio ao caos, somos apresentados a um ponto central no filme, a roleta-russa, em que os soldados americanos são forçados a apostar suas vidas pelos vietcongues.

No terceiro e último ato, os personagens sobreviventes (Michael e Steve) retornam aos Estados Unidos, profundamente transformados. Michael tem dificuldades de voltar a conviver com os amigos que não foram à Guerra. Já Steve está em um hospital, paraplégico, se recuperando. O filme então se concentra nas marcas do trauma, nos silêncios que ocupam os espaços outrora preenchidos pela amizade e no sentimento de deslocamento que impede os personagens de retomar suas vidas. A impossibilidade de retorno à normalidade é

sintetizada na figura de Nick, que permanece em Saigon, preso ao circuito da roleta-russa, até seu trágico fim.

O diretor adota uma estética cinematográfica marcada por uma narrativa dramática que potencializa o impacto emocional. Michael Cimino trabalha com planos longos, trilha sonora sutil e poucos diálogos, construindo atmosferas mais do que explicações verbais. Do ponto de vista técnico, a linguagem de Cimino se alinha ao que Marcel Martin (2005) chama de ‘cinema de atmosfera’, no qual a ambientação e a imagem ocupam o centro da narrativa, suplantando a predominância do diálogo. O uso das paisagens dos Montes Apalaches e posteriormente dos cenários destruídos do Vietnã cria um contraste simbólico entre o mundo conhecido e o território da barbárie. A fotografia melancólica e o movimento de câmera lento acentuam a percepção de um tempo suspenso, marcado por um luto persistente.

A escolha por esse estilo evidencia a tentativa de traduzir a intensidade da experiência traumática por meio da linguagem cinematográfica. O filme se encaixa no gênero melodrama, como nos aponta Vieira (2013). É construído de forma proposital para comover o espectador, caracterizado pela exacerbação de emoções, conflitos morais intensos e o uso de recursos dramáticos para evocar forte resposta sentimental do público.

Em um primeiro momento, estabelece-se um sentimento de paz e harmonia nas cenas que antecedem a guerra, para então, durante a guerra, imergir as personagens em um ambiente de violência, horror e trauma. Aqui destacamos duas cenas que revelam como esse dualismo é mostrado. Em primeiro lugar, temos a cena que mostra a passagem do antes e durante a guerra, marcando a diferença entre os Estados Unidos e o Vietnã. Em um primeiro momento estamos observando os amigos no final da festa de casamento de Steve e com um corte seco já somos levados à guerra, com o cenário de uma explosão, como mostra a Figura 1:



Figura 1. Momento em que a guerra é retratada pela primeira vez no filme.

Fonte: *O Franco Atirador* (1978).

A montagem aqui é crucial para gerar impacto psicológico e emocional, como o “choque psicológico” que surge da confrontação de duas imagens (Martin, 2005). É no contraste entre as imagens da vida feliz entre os amigos e a violência da guerra que o espectador sente o impacto e as emoções que os personagens estão vivenciando.

A outra cena que vai se repetir no início e no final do filme é a caçada dos cervos. Na primeira parte, antes da guerra, o personagem de Michael se mostra um caçador experiente, que se vangloria da conquista e acerta o cervo com facilidade. O tema da caçada se repete no terceiro ato, após o retorno do personagem. Porém, agora Michael não consegue matar o cervo e erra o tiro de propósito, mostrando a alteração da sua personalidade após as vivências no Vietnã. A simbologia presente no filme é potente. A caçada ao cervo, elemento que abre e encerra a narrativa, funciona como metáfora da guerra e do código de honra que é destruído em nome de uma violência arbitrária. A regra de “um único tiro”, enunciada por Michael (Robert De Niro), expressa uma ética pessoal que será progressivamente corroída pelo absurdo do conflito.

O filme tem pouca narrativa verbal e grande parte de sua comunicação emocional e de significado é transmitida através de silêncios, olhares expressivos e gestos: o “não-dito” e os “vazios entre os acontecimentos” são preenchidos por um sentimento de melancolia e desilusão. A paisagem adquire acentuada importância. A natureza, como presença visual e simbólica, reforça o sentimento de pertencimento ou de deslocamento. A paisagem da Pensilvânia,

com suas montanhas, fábricas e festas familiares, representa um ideal de lar que se quebra diante do impacto da guerra. Em contraposição, o Vietnã é retratado como um espaço de caos e desumanização, tanto externamente, como uma projeção do colapso interno dos próprios soldados.



Figura 2. O personagem Michael em meio à roleta-russa no Vietnã.
Fonte: *O Franco Atirador* (1978).

Ao mostrar o Vietnã, o diretor foca na violência e na polêmica representação dos vietnamitas como sádicos, especialmente nas cenas da roleta-russa (Figura 2), o que gerou protestos no Festival de Berlim, onde o filme foi acusado de reproduzir estereótipos racistas (Oliveira, 2013). Os vietcongues são retratados como violentos, como inimigos. Apesar dos americanos também serem retratados como violentos, a guerra de certa forma justificaria suas atitudes, ao contrário dos vietnamitas que parecem ser movidos apenas pela vontade de punir os americanos. A cidade de Saigon é caótica, cercada por escuridão, bares, prostituição, mostrando como o conflito afeta o país. Mais uma vez vemos a tentativa de demonstrar, através da comparação e da dualidade, como os personagens estão sendo afetados pelo contexto da guerra. A comparação entre as paisagens naturais e calmas dos Estados Unidos contrapõe-se ao caos e à destruição do Vietnã, bem como à própria destruição dos personagens.

Ainda que não trate diretamente das causas políticas da Guerra, o filme revela seus efeitos devastadores, tanto físicos quanto morais.

A subjetividade dos personagens é moldada pela experiência da guerra, que redefine não apenas seus papéis sociais, mas também suas identidades. Michael é inicialmente retratado como um indivíduo metódico, reservado, calmo e dotado de sabedoria e segurança, atributos que ele utiliza ao longo da trama. É o único dos amigos a não desabar emocionalmente durante a roleta-russa, tentando ajudar os demais. Apesar de retornar em boas condições físicas, ele está visivelmente diferente, física e psicologicamente, e tem dificuldades em se reintegrar à sociedade, sentindo-se um “outsider” em sua própria terra (Melo, 2011). Na busca por recuperar o que havia sido perdido na guerra, ele retorna ao Vietnã em busca de Nick, um ato que pode ser interpretado como a “nação tentando se reencontrar, buscando se reerguer após o trauma”, e como a necessidade de “unir as pontas soltas do passado” para viver plenamente o presente (Vieira, 2013). Contudo, Michael não consegue resgatar Nick, e acaba sendo o responsável por seu tiro fatal na roleta russa final, gritando em desespero e chorando inconformado após a morte do amigo.



Figura 3. Steve e Michael no hospital dos veteranos.

Fonte: *O Franco Atirador* (1978)

Steve, por sua vez, é caracterizado como o mais fraco do trio. Durante a roleta-russa, ele é o primeiro a ser submetido à tortura e se desespera. Após a fuga do helicóptero, Steve cai novamente no rio e sofre fraturas, ficando paraplégico. Ao retornar, ele se recusa a voltar para casa, preferindo permanecer

em um hospital de veteranos (Figura 3). Steve argumenta que não se encaixa mais na sociedade, mostrando a perda de identidade, onde se vê apenas como um veterano ferido e não mais o marido e trabalhador que era antes da guerra.

Nick jamais retorna aos Estados Unidos, ficando no Vietnã, perambulando por bairros escuros e violentos e deixando sua namorada Linda (Meryl Streep) para trás. A experiência da roleta-russa é, para Nick, definitiva. O personagem torna-se viciado e praticante do jogo como meio de vida (Figura 4). No reencontro com Michael, Nick não o reconhece e é incapaz de esboçar qualquer emoção, parecendo completamente entorpecido, com uma expressão antes alegre e sorridente agora impassível e triste. O filme culmina com Nick morrendo após um último jogo de roleta-russa com Michael, simbolizando o fim de um ciclo e a perda irreversível da inocência e coesão da nação.



Figura 4. Nick praticando a roleta-russa no Vietnã. Fonte: *O Franco Atirador* (1978).

Em retrospectiva, o funeral de Nick, onde todos os amigos restantes estão tristes, brindando a ele em “silêncio contemplativo”, sela o destino do grupo e reflete a profunda divisão e melancolia que a Guerra do Vietnã impôs à sociedade americana. As sequelas físicas e mentais dos três soldados simbolizam “o que a América perdeu: sua inocência, sua coesão” (Vieira, 2013). O filme, através dessas tragédias individuais, funciona como uma “autocrítica pessimista da nação”, sem a necessidade de apontar culpados, pois a guerra em si já é a responsável pelo horror e a transformação.

Embora haja muitas cenas de violência, o foco é a subjetividade e como o conflito afeta cada um dos personagens, tanto os que foram para a guerra, quanto os que ficaram. Essa melancolia, as consequências físicas e psicológicas, revelam o impacto que esses veteranos que retornavam da guerra causaram na sociedade americana, dentro de uma guerra que estava sendo criticada internamente. A volta triunfal dos combatentes da Segunda Guerra Mundial não tem como ser retomada diante do cenário de destruição do Vietnã, a sensação de derrota em uma guerra que não afetava diretamente os americanos e os milhares de soldados mortos ou com ferimentos graves.

A ideia do herói de guerra permanece, refletida no personagem de Michael que volta com seu uniforme do exército e condecorações e passa a utilizá-lo no dia a dia. Porém, somos indagados junto a Michael qual é o seu lugar na sociedade americana depois da convivência com toda a violência da guerra. Como ele pode voltar a viver na pacata cidade, uma vez que seus amigos estão desaparecidos, mortos ou feridos. Há um senso de responsabilidade do personagem que busca retomar a vida perdida dos amigos, mas que acaba em fracasso e melancolia.

Assim, a estética de Cimino articula-se à estrutura melodramática para expressar o trauma e a crise da identidade nacional. A experiência da guerra não é representada em termos heroicos, mas trágicos. A linguagem do filme não busca responder à guerra, mas evocá-la como ferida aberta, e fazê-lo por meio de imagens que permanecem na memória do espectador muito além dos diálogos. O impacto visual, a comparação e a dualidade existente entre os dois cenários principais, Estados Unidos e Vietnã, é o que leva o espectador a introspecção diante dos cenários e da narrativa apresentada.

Considerações finais

O Franco Atirador (1978) caracteriza-se por ser uma representação dramática da Guerra do Vietnã. É um filme focado na história dos seus personagens, com densidade em questões como trauma, identidade e o colapso simbólico de um ideal nacional. A partir da construção narrativa em três atos, antes, durante e depois da guerra, o filme desenvolve uma narrativa que

explora o estado emocional de uma geração marcada pela violência e pelo desencanto.

Através da simbologia dos rituais, da paisagem e dos silêncios, podemos interpretar uma crítica sutil ao projeto de nação americana. A roleta-russa, enquanto alegoria do absurdo da guerra e da violência sem propósito, é uma das metáforas cinematográficas do filme. Ela condensa o horror e a arbitrariedade do conflito, sublinhando que o verdadeiro campo de batalha é interno, uma luta pela preservação da identidade diante do colapso das certezas.

O filme não apenas registra, mas interpreta e reelabora os sentidos da guerra. Como apontam Ferro (1992) e Valim (2012), o cinema tem a capacidade de produzir história, não apenas de representá-la. Nesse sentido, *O Franco Atirador* contribui para a construção de uma narrativa coletiva sobre a Guerra do Vietnã, ainda que sob uma ótica marcada pela subjetividade e pelo melodrama.

A análise proposta ao longo deste texto mostrou como a obra articula elementos do melodrama, da simbologia visual e da estrutura narrativa para comunicar o impacto psicológico e social do conflito. As escolhas estéticas de Cimino, longe de serem neutras como o seu discurso na época de lançamento, operam politicamente ao enfatizar o humano sobre o geopolítico, o sofrimento sobre a ideologia. E mesmo diante das válidas críticas recebidas quanto à representação dos vietnamitas, representação essa que também faz parte do contexto onde americanos viam os vietcongues como inimigos, o filme permanece como um marco na cinematografia estadunidense, incluindo os variados prêmios que obteve no Oscar e nos atores que construíram uma carreira robusta no cinema americano.

Assim, *O Franco Atirador* pode ser analisado não por oferecer verdades factuais, mas por expor e elaborar conjecturas acerca do conflito que exploram lutos que transcendem o campo de batalha e se projetam na identidade de uma nação. O filme é uma expressão do momento em que foi realizado e também da visão que o diretor teve do conflito e do momento na história americana.

Referências

- FERRO, Marc. **Cinema e História**. São Paulo: Paz e Terra, 1992.
- MARTIN, Marcel. **A linguagem cinematográfica**. São Paulo: Brasiliense, 2005.
- MELO, Marcos Costa. **Construindo loucuras: cinema e Guerra do Vietnã**. 2011. Tese (Doutorado em História) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2011.
- O FRANCO ATIRADOR. Direção: Michael Cimino. Estados Unidos: Universal Pictures, 1978. 183 min. Drama/Guerra. Colorido.
- OLIVEIRA, Sergio Eduardo Alpendre de. **O mal-estar da sociedade americana e sua representação no cinema (1975-1978)**. 2013. Dissertação (Mestrado em Meios e Processos Audiovisuais) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.
- SILVA, Francisco Carlos Teixeira. **Guerras e cinema: um encontro no tempo presente**. *Tempo*, Rio de Janeiro, n. 16, p. 93-114, 2004.
- SPINI, Ana Paula. **Ritos de Sangue em Hollywood: mito da guerra e identidade nacional norte-americana**. 2005. Tese (Doutorado em História) – Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2005.
- THORET, Jean-Baptiste. **26 secondes: l'Amérique Éclaboussée**. Rouge Profound, 2003.
- VALIM, Alexandre Busko. História e Cinema. In: CARDOSO, Ciro F.; VAINFAS, Ronaldo (Orgs.). **Novos Domínios da História**. Rio de Janeiro: Elsevier. 2012. p. 283-300.
- VIEIRA, Gustavo Almeida. **Da melancolia à redenção de uma nação: representações da guerra do Vietnã em The Deer Hunter e Nascido em 4 de julho (1978-1989)**. 2013. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em História) – Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2013.

A poética da infância em tempos de guerra:

uma leitura crítica do filme *A Menina que Roubava Livros* (2013)

CRISLAINE TERESINHA ARBUSTI

O presente trabalho propõe uma análise crítica do filme *A Menina que Roubava Livros* (2013), com base no modelo teórico de José María Caparrós Lera (1997), que leva em consideração a contextualização histórica e filmica, o processo de criação artística e industrial, a análise do filme e o impacto do filme. A partir da história de Liesel, uma menina adotada por uma família alemã durante o regime nazista, o filme convida o espectador a refletir sobre temas como a força da palavra, a resistência silenciosa e a empatia em tempos de barbárie.

De acordo com José María Caparrós Lera (1997), cada filme tem uma estrutura específica que lhe confere interesse e significado intelectual e desenvolve o fio condutor da ação da narrativa, que é dividida em etapas. Esta investigação busca compreender de que modo o cinema, enquanto forma narrativa e instrumento de memória, pode contribuir para a construção de um olhar crítico sobre o passado, especialmente ao tratar eventos traumáticos sob uma perspectiva sensível e humanizada.

Conforme a sinopse oficial disponível no streaming Disney+ (2025), o filme baseado no bestseller de mesmo nome, escrito por Markus Zusak, *A Me-*

nina que Roubava Livros, conta a história “extremamente comovente” de uma menina que transforma as vidas dos que estão à sua volta durante a Segunda Guerra Mundial, na Alemanha. Quando sua mãe já não pode mais cuidar dela, Liesel é adotada por um casal alemão. Apesar de ser analfabeta quando chega à família, Liesel é incentivada a aprender a ler por seu pai adotivo. Quando o casal acolhe Max, um judeu fugindo do exército de Hitler, Liesel fica amiga do rapaz. As palavras e a imaginação acabam dando aos amigos uma forma de fuga dos acontecimentos à sua volta neste filme extraordinário e elogiado dirigido por Brian Percival.



Figura 1. Cartaz de divulgação do filme no Brasil. Fonte: AdoroCinema (2014).

Contexto histórico

O filme *A Menina que Roubava Livros* se ambienta na Alemanha durante um dos períodos mais tensos da história do século XX: entre os anos de 1938 e 1945, durante o regime totalitário do Terceiro Reich, liderado por Adolf Hitler. Este intervalo histórico foi marcado pela ascensão do nacional-socialismo, intensificada por uma máquina propagandista extremamente eficiente, que promovia o culto à figura do Führer e suprimia qualquer forma de oposição intelectual ou cultural. A censura se manifestava de maneira drástica, incluindo a queima pública de livros que contrapunham os ideais do regime, ao passo que a educação e os meios de comunicação passaram a ser controlados com o objetivo de formar cidadãos ideologicamente submissos.

Dentro desse contexto, o filme oferece uma perspectiva sensível e particular: a visão infantil e cotidiana da população civil diante de um sistema opressor. A história começa pouco antes do início oficial da Segunda Guerra Mundial, em torno de 1938, acompanhando a trajetória de Liesel, uma menina adotada por uma família humilde em uma pequena cidade alemã. A narrativa se desenvolve até pelo menos 1944, retratando o cotidiano das pessoas comuns diante da repressão política, do racionamento de alimentos, dos bombardeios e do alistamento forçado, inclusive de adolescentes.

Para José d'Assunção Barros (2007), cinema e história possuem uma relação intrínseca.

Cinema e História, enfim, estão destinados a uma parceria que envolve intermináveis possibilidades. O Cinema enquanto forma de expressão será sempre uma riquíssima fonte para compreender a realidade que o produz, e neste sentido um campo promissor para a História, aqui considerada enquanto área de conhecimento. Como meio de representação, abre para esta mesma História possibilidades de apresentar de novas maneiras o discurso e o trabalho dos historiadores, para muito além da tradicional modalidade da literatura que se apresenta sob a forma de livro (Barros, 2007, p. 18).

Diversos aspectos sociopolíticos do nazismo são simbolicamente retratados ao longo do enredo. Um dos mais evidentes é a doutrinação da juventude. O personagem Rudy, melhor amigo de Liesel, participa da Juventude Hitlerista, que era uma organização criada para moldar meninos como futuros soldados e meninas como futuras mães submissas ao ideal ariano. O filme também aborda a perseguição aos judeus por meio da figura de Max, um jovem judeu que se esconde no porão da casa dos Hubermann. Sua presença simboliza tanto o medo vivido pelas minorias perseguidas quanto os atos silenciosos de resistência por parte da população civil.

O controle ideológico é fortemente representado na cena da queima de livros, um ritual simbólico de destruição do pensamento livre. Ao contrário da imposição do silêncio, Liesel reage de forma subversiva ao começar a “roubar livros”: um gesto singelo, mas profundo, de resistência intelectual. Por meio das palavras, ela encontra uma forma de preservar a humanidade em meio ao caos.

A resistência também se manifesta na figura de Hans Hubermann, o pai adotivo de Liesel. Ao abrigar o filho de um amigo judeu no porão e se recusar a seguir certos rituais impostos pelo regime, como pintar suásticas, Hans encarna uma oposição silenciosa, mas poderosa. Sua postura revela que, mesmo diante de um sistema que esmagava a individualidade, ainda havia espaço para a ética e a solidariedade.

Assim, o filme não apenas narra os eventos históricos de maneira cronológica, mas oferece uma leitura sensível dos impactos do totalitarismo sobre a vida das pessoas comuns, especialmente das crianças e das famílias mais pobres. Ao adotar esse olhar, a obra contribui para uma reflexão profunda sobre a importância da memória, da resistência e da preservação do pensamento crítico em tempos de repressão.

Contexto fílmico

O filme *A Menina que Roubava Livros* foi produzido entre 2012 e 2013, em um contexto em que a indústria cinematográfica internacional voltava seus olhares para narrativas sensíveis e humanizadas sobre a Segunda Guerra Mundial. Esse movimento de transformar literatura histórica em cinema fez parte de uma busca por formas de aproximar o público jovem da memória do Holocausto e da guerra, com foco na perspectiva das vítimas civis e, em especial, das crianças.

No início dos anos 2010, já havia uma tendência forte de adaptações literárias de sucesso. O livro original, escrito por Markus Zusak em 2005, rapidamente se tornou um fenômeno mundial, traduzido para dezenas de idiomas. O autor do livro afirmou ter se inspirado em histórias familiares, documentos históricos e relatos da Segunda Guerra Mundial, além de eventos históricos documentados, como a queima de livros, a repressão nazista e o abrigo a judeus em porões.

O filme foi gravado em locações na Alemanha e nos estúdios Babelsberg (os mais antigos do mundo), o que confere autenticidade ao cenário histórico. O roteiro suaviza algumas passagens mais densas do livro, buscando alcançar um público mais amplo, incluindo adolescentes.

Processo de criação artística e industrial

Conforme o sistema de análise proposto por José María Caparrós Lera (1997), que propõe o estudo mais minucioso do filme a partir da história do longa-metragem e da ficha técnica-artística, com o máximo possível de informações. Tendo como título original *The Book Thief*, traduzido no Brasil para *A Menina que Roubava Livros*, o filme é uma coprodução entre Alemanha e Estados Unidos, realizada entre os anos de 2012 e 2013. Sua estreia mundial ocorreu em 8 de novembro de 2013, em lançamento limitado nos Estados Unidos. No Brasil, o longa-metragem chegou aos cinemas no dia 31 de janeiro de 2014, trazendo ao público uma adaptação sensível e impactante da obra literária homônima, ambientada na Alemanha nazista.

A Menina que Roubava Livros foi produzido pela Fox 2000 Pictures em parceria com os estúdios Studio Babelsberg e Sunswapt Entertainment, e teve sua distribuição realizada pela 20th Century Fox. Com um orçamento estimado em 19 milhões de dólares, as filmagens ocorreram principalmente nos estúdios Babelsberg, em Potsdam, na Alemanha. A direção do longa ficou a cargo de Brian Percival, com roteiro adaptado por Michael Petroni. A direção de fotografia foi conduzida por Florian Ballhaus, enquanto a montagem ficou sob responsabilidade de John Wilson. A direção de arte e a cenografia foram assinadas por Julian Nagel e Simon Elliott, este último também responsável pelo design de produção.

Anna B. Sheppard cuidou dos figurinos e Jenny Shircore foi a responsável pela maquiagem. A trilha sonora, de grande sensibilidade, foi composta por John Williams, renomado maestro e compositor. A equipe de som contou com Peter Glossop, Paul Hamblin e Martin Jensen na mixagem e edição. Os efeitos visuais ficaram sob supervisão de Christian R. Hayes.

O elenco principal é composto por Sophie Nélisse no papel de Liesel Meminger, acompanhada por Geoffrey Rush como Hans Hubermann e Emily Watson como Rosa Hubermann. Também se destacam Ben Schnetzer (Max Vandenburg), Nico Liersch (Rudy Steiner), Barbara Auer (Ilsa Hermann), Heike Makatsch (Paula Meminger, mãe biológica) e Roger Allam, que dá voz à Morte, personagem-narradora da história.

Os personagens centrais de *A Menina que Roubava Livros* são construídos com profundidade emocional e cumprem papéis significativos na

narrativa e na formação da protagonista. Liesel, a personagem principal, é apresentada como uma menina curiosa, corajosa e sensível, cuja trajetória de crescimento é marcada pela descoberta do poder das palavras em meio à violência da guerra.

Hans Hubermann, seu pai adotivo, destaca-se por sua gentileza e paciência, sendo uma figura fundamental na educação afetiva e moral de Liesel. Rosa, a mãe adotiva, embora tenha uma postura mais rígida e severa, revela seu amor de maneira silenciosa e prática, expressando afeto por meio de atos de cuidado. Rudy Steiner, o melhor amigo de Liesel, é retratado como um menino divertido, sonhador e leal, com quem a protagonista compartilha momentos de ternura e cumplicidade. Max Vandenburg, o jovem judeu escondido no porão da casa dos Hubermann, desenvolve com Liesel uma amizade sincera e comovente, construída na partilha de histórias, medos e esperanças.

Um elemento narrativo singular é a escolha da Morte como narradora da história; uma figura que observa os acontecimentos com um olhar ao mesmo tempo poético, melancólico e reflexivo, oferecendo ao espectador uma perspectiva única sobre a vida em tempos de guerra.

A tipologia dos personagens em *A Menina que Roubava Livros* é construída a partir de arquétipos que conferem profundidade simbólica à narrativa. Liesel, a protagonista, assume o papel da “heroína leitora”, uma figura que encontra, nos livros e na linguagem, meios de autoeducação e resistência em um mundo que tenta apagar o pensamento crítico. Hans Hubermann representa o “homem justo”, alguém que preserva valores humanos fundamentais mesmo sob a pressão de um regime autoritário. Rosa, embora pareça rígida e áspera, revela-se uma mulher de coração generoso, simbolizando a figura dura com sentimentos ocultos. Max, o “judeu oculto”, incorpora a fragilidade e a esperança, oferecendo ao drama uma dimensão profundamente humana. Rudy, por sua vez, cumpre o papel do “amigo fiel”, cuja inocência e sonhos de liberdade contrastam com a brutalidade do contexto em que vive.

As relações que Liesel constrói ao longo da história são carregadas de simbolismo: sua conexão com os livros é quase simbiótica, funcionando como um elo vital entre o mundo interno e a realidade opressora; já suas amizades com Max e Rudy representam formas de resistência emocional, gestos silenciosos de solidariedade e afeto diante da barbárie.

Análise do filme

O filme aborda de forma sensível e simbólica temas centrais que atravessam toda a narrativa, oferecendo uma reflexão profunda sobre a condição humana em tempos de guerra. Entre os principais pontos explorados estão o poder libertador da palavra e da leitura, que surge como forma de resistência e preservação da identidade diante da repressão; a resistência passiva frente à opressão totalitária, evidenciada em pequenos gestos cotidianos de desobediência e empatia; e o contraste entre a inocência infantil e a brutalidade da guerra, que ressalta o impacto do conflito sobre os mais vulneráveis.

A empatia é tratada como um elemento vital para a sobrevivência, revelando-se nas relações interpessoais que se desenvolvem mesmo em meio ao medo e à violência. A amizade entre Liesel e Max é um exemplo marcante dessa empatia transformadora. Através dessa relação, o filme constrói uma crítica à desumanização promovida pelo regime nazista, ao mesmo tempo em que valoriza a solidariedade silenciosa dos “pequenos heróis”, isto é, pessoas comuns que, mesmo sem protagonismo histórico, desafiaram a barbárie com humanidade e compaixão.

Os elementos estéticos e técnicos de *A Menina que Roubava Livros* contribuem significativamente para a construção da atmosfera narrativa e para o aprofundamento dos temas centrais da obra. A fotografia se destaca pelo uso predominante de tons frios e neutros, que reforçam a sensação de melancolia e opressão característica do período retratado. A trilha sonora, composta por John Williams, é marcada por sua delicadeza e discrição, acompanhando de forma sensível as emoções dos personagens e acentuando o lirismo da narrativa.

A montagem do filme segue uma estrutura linear, mas faz uso inteligente de elipses temporais e de simbolismos visuais, como a presença recorrente da neve, do porão e dos livros, que funcionam como metáforas visuais do medo, da clausura e da liberdade interior. A narração em *off*, feita pela personagem da Morte, imprime à narrativa um tom filosófico e poético, oferecendo ao espectador um distanciamento crítico sem perder a carga emocional. O uso dos espaços também é significativo: os ambientes internos, geralmente fechados e escuros, simbolizam o peso do regime totalitário e das perdas humanas; em contraste, os livros surgem como elementos libertadores, abrindo janelas simbólicas para mundos possíveis mesmo em meio à escuridão.

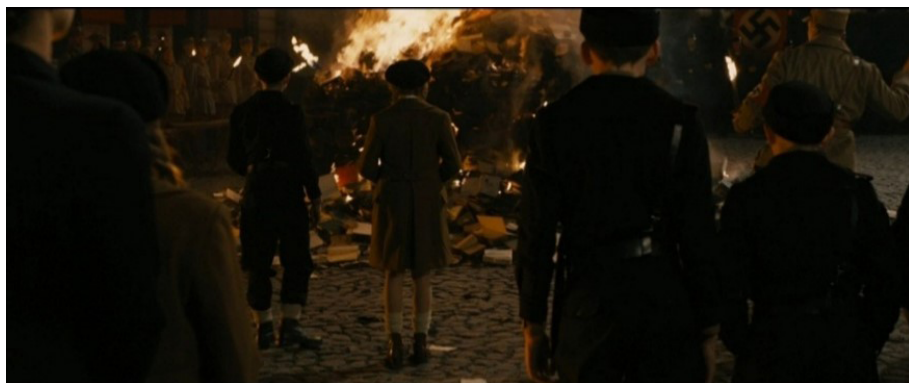


Figura 2. Captura de tela do filme “A Menina que Roubava Livros”. Fonte: *A Menina que Roubava Livros* (2013), disponível em Disney+ (2025).

Os recursos visuais de iluminação e cor em *A Menina que Roubava Livros* desempenham um papel essencial na construção da atmosfera intimista e melancólica que permeia a narrativa. A iluminação é, em grande parte, composta por luz natural difusa, que suaviza as cenas e acentua a sensação de cotidianidade e vulnerabilidade vivida durante os anos de guerra. O uso de contraluz é recorrente em momentos de introspecção, destacando as silhuetas de personagens como Liesel e Max, o que confere um caráter poético e contemplativo.



Figura 3. Captura de tela do filme “A Menina que Roubava Livros”. Fonte: *A Menina que Roubava Livros* (2013), disponível em Disney+ (2025).

No que diz respeito à paleta cromática, predominam tons neutros, como cinza e bege, que reforçam a aridez emocional e a opressão do contexto his-

tórico. No entanto, toques sutis de cores mais marcantes, como vermelho e dourado, surgem em elementos específicos, como, por exemplo, livros ou roupas, simbolizando a presença persistente da vida, da resistência e da esperança, mesmo em meio à devastação.

O universo fílmico de *A Menina que Roubava Livros* é construído por contrastes espaciais que refletem o clima emocional da narrativa. Os ambientes fechados e claustrofóbicos, como o porão onde Max se esconde, simbolizam o medo, o confinamento e a opressão. Em contrapartida, as ruas cobertas de neve da pequena vila, embora abertas, carregam uma melancolia silenciosa, reforçando a sensação de solidão e fragilidade diante da guerra.



Figura 4. Captura de tela do filme “A Menina que Roubava Livros”. Fonte: *A Menina que Roubava Livros* (2013), disponível em Disney+ (2025).

A narrativa também ressalta a força da memória e das histórias pessoais como contraponto ao esquecimento imposto pelos regimes autoritários. A resistência, embora silenciosa, aparece como possível e necessária, manifestando-se em pequenos gestos, como, por exemplo, esconder um livro proibido ou acolher alguém perseguido. O filme, portanto, não se apresenta como neutro: ele adota uma posição clara ao propor uma ética da empatia, da solidariedade e da valorização da cultura em tempos de destruição, reafirmando o poder transformador das palavras e das relações humanas.

Segundo a perspectiva do historiador e teórico do cinema José María Caparrós Lera (1997), todo filme, independentemente de seu gênero ou intenção, carrega consigo um conjunto de valores que se manifesta de maneira explícita

ou implícita na narrativa. Para ele, um filme pode ter muitos tipos de valores, e eles não precisam necessariamente estar em harmonia entre si e, muitas vezes, atuam em diferentes níveis simbólicos. Esses valores, muitas vezes inconscientes e enraizados na mentalidade coletiva, são fundamentais para a construção de consenso social e a disseminação de ideias. Os valores centrais apresentados em *A Menina que Roubava Livros* giram em torno de pilares éticos e simbólicos profundamente significativos. A educação é retratada como uma ferramenta de liberdade, capaz de abrir caminhos mesmo em meio à repressão.

Do ponto de vista ideológico, *A Menina que Roubava Livros* articula uma crítica sensível e profunda aos efeitos do totalitarismo, tendo como temática central o poder transformador da palavra como forma de resistência simbólica em contextos de opressão. Através da leitura e da escrita, a protagonista encontra meios de manter sua humanidade e expressar sua liberdade interior, mesmo em meio à repressão e à violência.

Entre os temas secundários que permeiam a narrativa, destacam-se o impacto devastador da guerra sobre a infância, a desumanização provocada por regimes autoritários, a empatia como gesto político e subversivo, e a presença constante da morte, aqui retratada não como figura temida, mas como observadora silenciosa e reflexiva da condição humana. Esses elementos revelam a dimensão crítica e humanizadora da obra, que vai além da história pessoal de Liesel para propor uma reflexão ética e histórica sobre o século XX.



Figura 5. Captura de tela do filme “A Menina que Roubava Livros”. Fonte: *A Menina que Roubava Livros* (2013), disponível em Disney+ (2025).

A dramaturgia de *A Menina que Roubava Livros* segue uma estrutura linear, porém marcada por uma abordagem poética e emocionalmente envolvente. Ao longo da narrativa, momentos de forte impacto dramático, como por exemplo, a queima de livros, a chegada de Max à casa dos Hubermann, sua despedida forçada e o bombardeio final, funcionam como pontos de clímax que intensificam a carga afetiva da história. A presença da Morte como narradora acrescenta um tom reflexivo e filosófico, oferecendo distanciamento crítico ao mesmo tempo em que humaniza a tragédia com uma leveza literária singular.

José María Caparrós Lera (1997) distingue quatro tipos principais de enquadramentos presentes em um filme, os quais identificamos em *A Menina que Roubava Livros*: (a) descritivo: muito usado para mostrar ambientes da vila, ruas cobertas de neve, casas com bandeiras nazistas. Serve para inserir o espectador na realidade histórica e espacial, revelando a atmosfera fria e opressora; (b) narrativo: utilizado em cenas como a queima de livros, a entrega de Liesel aos pais adotivos, ou os bombardeios. Mostra a ação de forma direta, favorecendo o entendimento cronológico e emocional da trama; (c) expressivo: notável nas cenas entre Liesel e Max, ou nos momentos de leitura solitária. Os enquadramentos revelam o universo interno da personagem, com foco em seus gestos e reações silenciosas; (d) simbólico: muito presente. Exemplo: os livros como objetos centrais no quadro, mesmo sem diálogo. Outros exemplos simbólicos: a suástica em contraste com livros, ou o porão como espaço de refúgio e prisão ao mesmo tempo.

A escala dos planos em *A Menina que Roubava Livros* é utilizada com inteligência narrativa e forte carga emocional, contribuindo para a construção simbólica da história. O plano geral (PG) é empregado para retratar paisagens nevadas, as ruas silenciosas da vila e a cidade devastada após os bombardeios, transmitindo sensações de isolamento, frieza e opressão sistêmica.



Figura 6. Captura de tela do filme “A Menina que Roubava Livros”.
Fonte: A Menina que Roubava Livros (2013), disponível em Disney+ (2025).

O plano de conjunto (PC) aparece em cenas com múltiplas crianças, como nos treinamentos da Juventude Hitlerista ou no abrigo antiaéreo, enfatizando tanto a coletividade quanto a tensão.



Figura 7. Captura de tela do filme “A Menina que Roubava Livros”. Fonte: *A Menina que Roubava Livros* (2013), disponível em Disney+ (2025)

O plano médio (PM) é amplamente utilizado em diálogos íntimos, como entre Liesel e Hans ou Liesel e Max, destacando as expressões corporais e a proximidade emocional dos personagens.



Figura 8. Captura de tela do filme “A Menina que Roubava Livros”. Fonte: *A Menina que Roubava Livros* (2013), disponível em Disney+ (2025).

Já o primeiro plano (PP) é fundamental para capturar as emoções mais intensas, especialmente no rosto de Liesel, seja o medo, a dor ou a alegria, e também em Max, revelando sua vulnerabilidade e sofrimento silencioso.



Figura 9. Captura de tela do filme “A Menina que Roubava Livros”.
Fonte: *A Menina que Roubava Livros* (2013), disponível em Disney+ (2025).

Por fim, o plano detalhe (PD) é um dos mais simbólicos da obra, recorrendo a imagens de livros, páginas sendo folheadas ou queimadas, e mãos escrevendo.

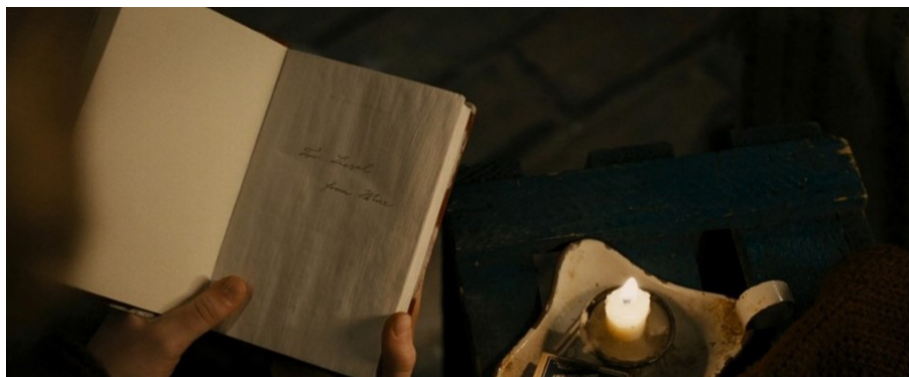


Figura 10. Captura de tela do filme “A Menina que Roubava Livros”.
Fonte: *A Menina que Roubava Livros* (2013), disponível em Disney+ (2025).

Esses enquadramentos dão protagonismo aos livros, transformando-os em personagens vivos e carregados de significado dentro da narrativa. Os elementos de imagem em *A Menina que Roubava Livros* são cuidadosamente construídos para reforçar o simbolismo e a carga emocional da narrativa. Os enquadramentos são, em grande parte, simbólicos (destacando livros em chamas, rostos silenciosos e espaços fechados), recursos visuais que ampliam a sensação de clausura e opressão. O uso predominante de planos médios e *closes* intensifica a expressão dos sentimentos e das relações humanas, aproximando o espectador da experiência íntima dos personagens.

Os planos-detulhe, como mãos folheando livros ou escrevendo, reforçam a centralidade da palavra escrita como instrumento de resistência e memória. Além disso, a angulação das cenas é utilizada de forma expressiva: planos baixos são aplicados quando Liesel olha para cima, sugerindo esperança ou admiração, enquanto planos altos marcam momentos de medo e submissão, como nas aparições da Juventude Hitlerista, revelando visualmente a assimetria de poder e a fragilidade dos personagens diante do regime.

Segundo Marc Ferro, para analisar um filme é preciso ir além das imagens.

O filme, aqui, não está sendo considerado do ponto de vista semiológico. Também não se trata de estética ou de história do cinema. Ele está sendo observado não como uma obra de arte, mas como uma imagem. Imagem-objeto, cujas significações não são somente cinematográficas. Ele não vale somente aquilo que tes-

temunha, mas também pela abordagem sócio-histórica que autoriza. A análise não inclui necessariamente sobre a obra em sua totalidade: ela pode se apoiar sobre extratos, pesquisar ‘séries’, compor conjuntos. E a crítica também não se limita ao filme, ela se integra ao mundo que o rodeia e com o qual se comunica, necessariamente (Ferro, 2010, p. 32).

Sendo assim, o filme *A Menina que Roubava Livros* deve ser investigado não como arte, mas como um objeto visual que carrega significados sociais e históricos, e cuja análise crítica considera fragmentos do filme e sua relação com o contexto social mais amplo.

Impacto do filme

A Menina que Roubava Livros recebeu reconhecimento internacional, sendo indicada ao Oscar de Melhor Trilha Sonora Original (2014) pela delicada composição de John Williams. A recepção crítica foi mista: enquanto alguns críticos apontaram que o filme suavizou os horrores do regime nazista, muitos elogiaram a sensibilidade com que a narrativa aborda um período tão sombrio da história. Sua perspectiva infantil e humanizada contribuiu para torná-lo uma obra amplamente utilizada em salas de aula, especialmente por permitir que temas complexos como totalitarismo, guerra e intolerância fossem discutidos a partir do olhar sensível de uma criança.

No centro de tudo está a força da literatura. Os livros representam, para Liesel, um refúgio e uma arma contra a ignorância e o medo. Em meio ao horror do nazismo, as palavras são aquilo que a salva e que salva os que estão ao seu redor. A amizade, a empatia e a resistência silenciosa são temas poderosos que ecoam muito além da Segunda Guerra. A Morte, com sua narração, lembra o espectador de algo essencial: mesmo nos tempos mais sombrios, a humanidade ainda é capaz de bondade, beleza e amor.

O filme se alinha aos temas tratados na mídia contemporânea, mas escolhe uma abordagem intimista e poética, diferente do tom informativo ou factual dos meios de comunicação. Enquanto a mídia busca dados e impacto, o filme aposta em emoção e identificação subjetiva, exatamente como propõe

José María Caparrós Lera (1997) em sua distinção entre história factual e história emocional através da ficção.

Considerações finais

A Menina que Roubava Livros apresenta uma narrativa singular, conduzida de forma original pela personagem da Morte, cuja voz em *off* confere à obra um tom filosófico e contemplativo, ao mesmo tempo poético e crítico. A ambientação e os figurinos são cuidadosamente elaborados, refletindo com fidelidade o contexto histórico da Alemanha nazista durante a Segunda Guerra Mundial. A trilha sonora, assinada por John Williams, é discreta, delicada e profundamente emocional, alinhando-se perfeitamente ao tom sensível da história.

As atuações são comoventes, com destaque para Sophie Nélisse, no papel de Liesel, e Geoffrey Rush, como Hans Hubermann, que imprimem autenticidade e humanidade a seus personagens. A fotografia é outro elemento de destaque, utilizando predominantemente tons frios que contrastam com a ternura e o calor emocional das relações interpessoais. Algumas cenas se tornam especialmente marcantes do ponto de vista visual e simbólico, como a queima de livros em praça pública e as caminhadas silenciosas na neve, reforçando a carga dramática e o simbolismo da narrativa. Esses elementos técnicos e artísticos se unem para criar uma obra sensível, visualmente impactante e emocionalmente poderosa.

O filme reafirma que memória, imaginação e palavra são armas contra o esquecimento e a opressão. É por isso que continua sendo utilizado em escolas, debatido academicamente e lembrado pelo público. *A Menina que Roubava Livros* é um exemplo clássico do que José María Caparrós Lera (1997) propõe: um cinema argumental com valor histórico, estético e ético, que ultrapassa os limites da ficção para se tornar ferramenta de conscientização, educação e empatia. Apesar de algumas concessões típicas de adaptações, ele honra o espírito do livro original, oferecendo uma história tocante sobre perda, coragem e o poder transformador das palavras.

Referências

A MENINA QUE ROUBAVA LIVROS. Direção: Brian Percival. Produção: Karen Rosenfelt; Ken Blancato. Estados Unidos: 20th Century Fox, 2013. 1 vídeo (2h11min), sonoro, colorido. Disponível em: Disney+. Acesso em: 12 jul. 2025.

ADOROCINEMA. **A Menina que Roubava Livros**. AdoroCinema, 2014. Disponível em: <https://www.adorocinema.com/filmes/filme-204237/>. Acesso em: 5 jun. 2025.

BARROS, José d'Assunção. Cinema e história: as funções do cinema como agente, fonte e representação da história. **Ler História**, n°. 52, 2007, p. 127-159. Disponível em: <https://journals.openedition.org/lerhistoria/2547>. Acesso em: 10 jul. 2025.

FERRO, Marc. **Cinema e história**. 2. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2010.

LERA, José María Caparrós. Análisis Crítico Del Cine Argumental. **Historia, Antropología y Fuentes Orales**, n. 18, 1997, p. 89-102. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/27752912>. Acesso em: 08 jun. 2025.

A simbologia visual e a iconografia como narrativa:

uma análise crítica do filme
Anjos e Demônios (2009)

ROBERTO CARLOS RODRIGUES

O presente capítulo tem como objetivo analisar criticamente o filme *Anjos e Demônios* (*Angels & Demons*), que é uma produção norte-americana lançada em 2009, dirigida por Ron Howard. O elenco principal conta com nomes de destaque, como Tom Hanks, Ewan McGregor, Ayelet Zurer, Stellan Skarsgård e Armin Mueller-Stahl. O filme é uma adaptação do romance homônimo de Dan Brown e sucede a bem-sucedida transposição cinematográfica de *O código da Vinci*, também baseado em obra do mesmo autor. A narrativa articula elementos de suspense, religião, ciência e história da arte, compondo uma trama que dialoga com o imaginário coletivo contemporâneo e com estruturas simbólicas que atravessam o campo religioso.

O enredo se desenvolve a partir do suposto ressurgimento dos *Illuminati*, uma sociedade secreta anticlerical surgida na Baviera do século XVIII, frequentemente associada a ideais iluministas e à oposição à Igreja. No contexto da trama, esse grupo, tido como extinto, sequestra quatro cardeais - os *preferiti* - de onde sairia o novo Papa, logo após a morte do anterior. A tensão se intensifica com a ameaça de destruir o Vaticano por meio da antimatéria, uma substância de altíssimo potencial destrutivo, desenvolvida em laboratório, que

foi roubada pelos supostos agentes dos *Illuminati*. Para lidar com a complexidade simbólica do caso, o Vaticano convoca Robert Langdon, professor de simbologia religiosa da Universidade de Harvard, especialista na iconografia iluminista. Ao lado da cientista Vittoria Vetra, Langdon percorre Roma na tentativa de decifrar pistas inseridas em obras de arte e monumentos históricos que indicariam os chamados “Altars da Ciência”.

A presença de figuras como Galileu Galilei e Gian Lorenzo Bernini reforça o cruzamento entre ciência, arte e religião, estabelecendo um terreno fértil para a análise das representações simbólicas no filme. Nesse sentido, *Anjos e Demônios* revela-se um campo de disputa simbólica – conceito desenvolvido por Pierre Bourdieu – no qual diferentes capitais (religioso, científico, artístico) são acionados para legitimar discursos, reforçar estruturas de poder e produzir efeitos de verdade sobre o espectador. A própria Igreja Católica é representada tanto como guardiã da tradição quanto como espaço de intrigas e conflitos internos, o que contribui para uma imagem ambígua e cinematograficamente eficaz.

O dinamismo da narrativa, aliado ao apelo temático e estético, torna o filme atrativo para diferentes públicos, especialmente os mais jovens. Ao seguir os passos dedutivos de Langdon, o espectador é inserido em uma rede de significados que perpassa a história da ciência, a arte barroca, a estrutura hierárquica do Vaticano e o imaginário conspiratório que envolve sociedades secretas. Tais elementos conferem à obra um potencial pedagógico e analítico relevante, sobretudo quando se propõe uma leitura crítica das imagens e dos símbolos veiculados pela linguagem cinematográfica. Lera (1995, p. 42), destaca que o cinema “não é neutro: é ao mesmo tempo produto e produtor de ideologia”. Assim, *Anjos e Demônios* atua como um espaço de disputa simbólica, onde o espectador é convidado a reorganizar sua percepção sobre ciência, fé, poder e verdade.

Significados fílmicos

Os significados atribuídos a um filme não nascem apenas daquilo que é dito ou mostrado diretamente em sua narrativa, mas da forma como o espec-

tador o interpreta a partir de suas próprias referências culturais, históricas e sociais. Nesse sentido, os significados referenciais emergem quando a audiência reconhece fatos, personagens, lugares ou contextos que já fazem parte do seu repertório. Um exemplo seria a recepção de *12 Anos de Escravidão* (12 Years a Slave, 2013, diretor Steve McQueen) por um público afro-americano: o tema da escravidão, central para a formação dos Estados Unidos, carrega sentidos históricos e afetivos muito distintos em comparação com espectadores de outras partes do mundo, que podem interpretar o filme com menos vínculo emocional ou político.

Além desse significado construído a partir de referências externas, todo filme carrega um sentido mais direto, evidente, que se desenha desde o início e permeia toda a narrativa. Trata-se do significado explícito – a ideia central expressa de forma clara, percebida por meio da condução da trama, do comportamento dos personagens e do desenlace da história. Embora o filme, enquanto obra complexa, não se esgote em um único sentido, esse significado explícito funciona como fio condutor, orientando tanto a narrativa quanto o olhar do espectador.

No entanto, é na camada menos visível da experiência fílmica que encontramos o chamado “significado implícito”. Aqui, entramos no campo da interpretação – daquilo que não está dito diretamente, mas pode ser inferido, sugerido, descoberto. O implícito é mais abstrato, subjetivo e, por isso mesmo, plural. Depende da bagagem do espectador: sua formação, seus valores, sua história de vida. Um exemplo pertinente consiste no filme *Coringa* (Joker, 2019, diretor Todd Phillips). Reduzido de forma simplista, pode parecer apenas um filme sobre a origem de um vilão dos quadrinhos. No entanto, uma leitura mais atenta revela reflexões sobre desigualdade social, invisibilidade, colapso das instituições públicas e o surgimento de discursos radicais em contextos de exclusão social.

É nesse ponto que Bordwell e Thompson (2013, p. 122) destacam: “Um dos atrativos da obra de arte é que ela nos convida a interpretá-la de várias maneiras de uma só vez”. A multiplicidade de sentidos implícitos está diretamente ligada à linguagem do cinema: os enquadramentos, a paleta de cores, a trilha sonora, a iluminação – todos esses elementos se articulam para construir camadas de significado que transcendem o texto literal da narrativa.

Por fim, encontramos o que se denomina significado sintomático, talvez o mais complexo dos sentidos fílmicos. Aqui, o que está em jogo são os valores sociais e ideológicos que atravessam o filme, mesmo que não estejam plenamente conscientes para seus realizadores. Toda produção cultural – e o cinema não foge a essa regra – reflete, de algum modo, os sistemas de crença, os discursos dominantes e as disputas ideológicas de seu tempo. *Pantera Negra* (Black Panther, 2018, diretor Ryan Coogler) é um exemplo eloquente: além de ser um filme de ação com heróis, propõe discussões sobre identidade negra, colonialismo, geopolítica africana e reparações históricas. Essas ideias fazem parte do que Pierre Bourdieu (1989) chamaria de estrutura simbólica: um sistema de valores que, ainda que não dito diretamente, molda o campo de significados sociais transmitidos pela obra.

Como enfatizam Bordwell e Thompson (2013, p. 123), “muitos dos significados de filmes são essencialmente ideológicos, ou seja, eles têm sua origem em sistemas de crenças culturalmente específicas sobre o mundo. Crenças religiosas, opiniões políticas, conceitos relacionados à etnia, gênero ou classe social [...] tudo isso constitui nossa estrutura ideológica de referência”. Logo, a experiência cinematográfica é sempre uma via de mão dupla. Os significados de um filme não estão apenas nele, mas também em quem o assiste. Essa interação entre obra e espectador, entre o que se vê e o que se percebe, é o que torna o cinema tão potente – seja como arte, como linguagem simbólica, ou como campo de análise histórica e ideológica. Quando nos envolvemos com esses significados – referenciais, explícitos, implícitos ou sintomáticos –, vamos além do entretenimento e acessamos o cinema como forma de conhecer e interpretar o mundo.

Ficha técnica do filme Anjos e Demônios e a comparação econômica com o filme O código da Vinci

O filme *Anjos e Demônios* (Angels & Demons, 2009) é uma produção norte-americana dirigida por Ron Howard, realizada em parceria entre os estúdios Columbia Pictures, Imagine Entertainment, Skylark Productions e Panorama Films. O roteiro, assinado por David Koepp e Akiva Goldsman, é uma

adaptação do romance homônimo de Dan Brown, publicado originalmente no ano 2000. A produção foi lançada após o êxito de *O código da Vinci* (The Da Vinci Code, 2006), também baseado em obra de Dan Brown e dirigido por Ron Howard, consolidando a continuidade de uma narrativa que articula ciência, religião e suspense em moldes típicos do gênero thriller de mistério.

Embora *Anjos e Demônios* tenha sido adaptado para o cinema após *O código da Vinci*, é importante destacar que, na cronologia literária, o primeiro antecede o segundo – tendo sido publicado três anos antes. Ambos alcançaram grande sucesso editorial: *Anjos e Demônios* vendeu cerca de 39 milhões de exemplares mundialmente, enquanto *O código da Vinci* ultrapassou 80 milhões de cópias comercializadas.

A produção cinematográfica de *Anjos e Demônios* contou com um elenco de destaque, liderado por Tom Hanks, acompanhado por Ewan McGregor, Ayelet Zurer, Stellan Skarsgård e Armin Mueller-Stahl. A performance desses atores, especialmente Hanks e McGregor, contribui para a credibilidade e complexidade dramática do filme, considerando suas trajetórias consolidadas no cinema contemporâneo internacional. Tom Hanks, por exemplo, já havia se notabilizado por seu desempenho em filmes como *Filadélfia* (*Philadelphia*, 1993), *Forrest Gump* (*Forrest Gump*, 1994) e *Náufrago* (*Cast Away*, 2000), atuando tanto em comédias quanto em dramas. Ewan McGregor, por sua vez, é reconhecido por sua versatilidade em obras como *Moulin Rouge!* (2001), *Trainspotting* (1996) e *O Impossível* (*The Impossible*, 2012), além de colaborar com cineastas renomados, como Baz Luhrmann e Tim Burton.

Os roteiristas David Koepp e Akiva Goldsman possuem ampla experiência em narrativas de ação e suspense. Koepp é responsável por roteiros de grandes sucessos como *Jurassic Park* (1993), *Missão: Impossível* (*Mission: Impossible*, 1996), *Homem-Aranha* (*Spider-Man*, 2002) e *Guerra dos Mundos* (*War of the Worlds*, 2005). Goldsman, por sua vez, foi premiado com o Oscar de melhor roteiro por *Uma Mente Brilhante* (*A Beautiful Mind*, 2001), além de ter assinado produções como *Batman Eternamente* (*Batman Forever*, 1995), *Eu Sou a Lenda* (*I Am Legend*, 2007) e *O Doador de Memórias* (*The Giver*, 2014).

No Brasil, *Anjos e Demônios* recebeu classificação indicativa para maiores de 16 anos, devido à presença de cenas de assassinato, suicídio e violência com requintes de crueldade. No entanto, nos Estados Unidos, a classificação

foi mais restritiva, recomendada para maiores de 18 anos. O longa-metragem possui 138 minutos de duração e, em sua versão em DVD, está dividido em 28 cenas, incluindo os créditos iniciais e finais.

A versão brasileira do livro, publicada pela Editora Sextante, apresenta 137 capítulos distribuídos em 450 páginas, além de mapas das cidades de Roma e do Vaticano, que oferecem ao leitor subsídios geográficos para acompanhar a trajetória dos personagens. Esses recursos também auxiliam na compreensão do entrelaçamento entre narrativa ficcional e espaços históricos reais – aspecto central para abordagens historiográficas no campo do cinema.

Cabe destacar que a adaptação do romance para o cinema implicou diversas alterações. No livro, por exemplo, Vittoria Vetra é filha do cientista assassinado, relação que no filme é substituída por um vínculo profissional. O personagem Maximilian Kohler, diretor do laboratório CERN (Organização Europeia para a Pesquisa Nuclear), possui papel central na obra literária, mas foi suprimido na versão cinematográfica. O camerlengo, originalmente italiano e chamado Carlo Ventresca, foi transformado no americano Patrick McKenna, no filme. Outros personagens, como os jornalistas Gunther Glick e Chinita Macri, também foram excluídos da adaptação. Essas modificações, comuns em processos de transposição de linguagem, visam adequar a estrutura narrativa às demandas do audiovisual, sem necessariamente comprometer o núcleo da trama.

Tais transformações são coerentes com a lógica da indústria cinematográfica, que opera segundo filtros simbólicos e econômicos. Como afirma Pierre Bourdieu (1989), a produção cultural é condicionada por estruturas de poder simbólico, que se expressam tanto na forma como os conteúdos são selecionados quanto nos valores que acabam sendo privilegiados. Nesse sentido, o processo de adaptação literária para o cinema não é neutro; ao contrário, ele reflete escolhas simbólicas que constroem uma determinada leitura de mundo. Complementarmente, como aponta Marc Ferro (1992), o cinema deve ser compreendido como agente e fonte da história, pois reinterpreta eventos e imaginários sociais conforme o olhar de quem os produz, tornando-se um discurso sobre o real e sobre a memória.

Na análise comparativa do desempenho econômico de *Anjos e Demônios* (2009) e *O Código da Vinci* (2006), embora ambos façam parte da mesma franquia e compartilhem diretor, roteiristas e ator principal, observa-se que ambos

os filmes apresentam contextos distintos de orçamento, bilheteria e alcance de público, refletindo fatores como lançamento, recepção e efeito de franquia. De acordo com dados do Box Office Mojo, *Anjos e Demônios* teve orçamento de US\$ 150 milhões e arrecadou US\$ 485,93 milhões mundialmente, com faturamento doméstico (EUA e Canadá) de US\$ 133,38 milhões e internacional de US\$ 352,55 milhões (Box Office Mojo, 2009). O lucro bruto estimado foi de aproximadamente US\$ 335,93 milhões. A estreia doméstica arrecadou US\$ 46,2 milhões, no fim de semana de lançamento (USA & Canada). Embora os dados sobre número exato de espectadores não estejam disponíveis, estima-se que a bilheteria foi de dezenas de milhões de ingressos vendidos.

O *código da Vinci*, por sua vez, com orçamento de US\$ 125 milhões, alcançou US\$ 767,82 milhões em bilheteria global, sendo US\$ 217,54 milhões nos EUA e Canadá e US\$ 550,28 milhões no mercado internacional (The Numbers, 2006). A estreia doméstica foi de US\$ 77,07 milhões, com lucro bruto estimado em US\$ 633,2 milhões. Estimativas de especialistas do ramo sugerem que o filme atraiu cerca de 30 milhões de espectadores somente no fim de semana de estreia global (Reddit, 2016).

Os números expostos revelam que, embora *Anjos e Demônios* tenha sido bem-sucedido, especialmente no exterior, ele representou cerca de 63 % da bilheteria mundial de *O código da Vinci*, com retorno bruto substancialmente inferior. A diferença de abertura doméstica (US\$ 46,2 milhões vs. US\$ 77,1 milhões) evidencia uma recepção inicial menos impactante, possivelmente relacionada ao menor fator surpresa e efeitos de fadiga de franquia. A análise evidencia que *O código da Vinci* foi o grande fenômeno da saga, com desempenho global quase 1,6 vezes superior ao de *Anjos e Demônios*. Ainda que o segundo filme tenha sido financeiramente bem-sucedido, sua performance indica um impacto comercial menor, possivelmente decorrente da dissipação do efeito inaugural e da saturação temática.

Contexto histórico no lançamento do filme Anjos e Demônios

Compreender um filme exige mais do que observar seus aspectos técnicos ou narrativos. É necessário situá-lo historicamente, analisando o momento de

sua produção e recepção. O filme *Anjos e Demônios* (2009), ao ser lançado em um contexto de tensão entre ciência e fé, com o crescimento da crítica às instituições religiosas e o avanço de discursos científicos em meios populares, reflete e mobiliza debates próprios do seu tempo.

Segundo Pierre Bourdieu (1989), a produção e recepção de bens simbólicos como o cinema estão inseridas em um campo social estruturado, em que diferentes agentes - diretores, roteiristas, produtores, público, imprensa - disputam capital simbólico. A obra fílmica, ao circular nesse campo, é influenciada por normas, tendências e expectativas históricas que condicionam tanto sua forma quanto sua recepção. Assim, o filme deve ser lido como um produto social historicamente situado (Bourdieu, 1989), e sua análise demanda considerar o *habitus* do público de seu tempo - ou seja, seus esquemas de percepção e apreciação cultural.

Marc Ferro (1992), por sua vez, defende que o cinema não apenas representa a História, mas participa de sua construção. O autor propõe que o filme pode ser um “agente da História”, pois manifesta os valores, medos e discursos de seu tempo (Ferro, 1992, p. 27). *Anjos e Demônios* se insere nesse quadro ao promover uma narrativa que articula fé, ciência e conspiração, elementos que dialogam com as inquietações contemporâneas do início do século XXI, como o medo do terrorismo, o debate bioético e a crise de legitimidade das instituições religiosas.

De acordo com essa expectativa de compreender o contexto histórico no momento do lançamento do filme *Anjos e Demônios*, em 2009, esse ocorreu em um dos períodos mais críticos da economia global, nas primeiras décadas do século XXI. O mundo enfrentava os desdobramentos da crise financeira de 2008, cujos impactos foram severos e generalizados. Segundo o Fundo Monetário Internacional, o crescimento econômico global naquele ano foi de apenas 0,5%, o menor índice desde a Segunda Guerra Mundial (International Monetary Fund, 2009). Além disso, o Produto Interno Bruto (PIB) global sofreu uma retração de aproximadamente 1,3%, e o comércio internacional encolheu cerca de 10%, configurando-se como a maior queda desde a Grande Depressão (World Trade Organization, 2010).

No plano geopolítico, a agenda internacional foi marcada por discussões intensas sobre segurança nuclear. Em setembro de 2009, o presidente Barack

Obama fez um discurso na Assembleia Geral da ONU, conclamando o desarmamento e enfatizando os riscos da proliferação nuclear em países como Irã e Coreia do Norte, o que reforçou o clima de tensão global (Le Monde, 2009). No contexto latino-americano, embora o Brasil tenha sido menos atingido que as economias centrais, também sentiu os efeitos da crise. Houve desaceleração do crescimento, ainda que com variação positiva do PIB, e impacto direto sobre o comércio de commodities, com volatilidade nos preços dos alimentos e medidas excepcionais, como a proibição temporária da exportação de arroz, em 2008 (World Bank, 2009a; 2009b). Em resposta, o governo federal adotou medidas de política fiscal expansionista com o objetivo de proteger o consumo e o emprego, o que, por outro lado, provocou pressões inflacionárias em médio prazo (Ipea, 2010).

Essa conjuntura de colapso econômico, insegurança social e instabilidade política internacional oferece uma chave de leitura relevante para a recepção de *Anjos e Demônios*, que explora simbolicamente temas como o medo da destruição global, os conflitos entre fé e ciência e o controle do saber por instituições poderosas. O contexto histórico da crise pode ter potencializado a identificação do público com narrativas apocalípticas e conspiratórias, favorecendo a recepção de tramas que exploram inseguranças coletivas e tensões entre racionalidade científica e autoridade simbólica.

No campo religioso, o lançamento de *Anjos e Demônios*, em 2009, ocorreu durante o pontificado do papa Bento XVI (Joseph Ratzinger), eleito em abril de 2005, após um conclave de dois dias e quatro escrutínios, com a participação de 115 cardeais, conforme divulgado pelo *Los Angeles Times* e pelo *Washington Post* (Los Angeles Times, 2005; Washington Post, 2005). Ratzinger emergiu como figura de continuidade conservadora, defendendo com vigor a tradição litúrgica e combatendo o que chamou de “relativismo ditatorial” (Associated Press, 2024). Seu papado foi marcado por uma reafirmação doutrinal e por postura crítica à Teologia da Libertação (Washington Post, 2005). No entanto, Bento XVI também enfrentou crises, como o aumento de denúncias de abuso sexual por membros do clero e a diminuição do número de praticantes na Europa Ocidental (CBS News, 2009).

Durante as filmagens de *Anjos e Demônios*, a Igreja impediu o uso de suas dependências, tanto igrejas quanto espaços vaticanos, acionando mecanis-

mos administrativos via o Vaticano (Fox News, 2009). O arcebispo Velasio De Paolis qualificou o livro e o filme como “blasfemo” e recomendou ao público católico que fosse cauteloso, embora tenha alertado que um boicote explícito poderia atrair ainda mais atenção ao filme (The Guardian, 2009).

Paralelamente, o catolicismo vinha registrando declínio de praticantes, desde meados dos anos 2000. Segundo a Axios (2018), a Igreja enfrentava crise no Ocidente em decorrência de escândalos de abuso: entre 1950 e 2016, cerca de 6.700 padres foram implicados em casos nos Estados Unidos da América (EUA), envolvendo mais de 18.500 vítimas, o que afetou diretamente a confiança dos jovens e suas famílias. Além disso, nos EUA, a participação semanal em missas caiu de aproximadamente 75 por cento, em 1955, para cerca de 45 por cento, por volta de 2009, igualando-se à dos protestantes (Marquette Wire, 2009).

Em outras nações europeias, o quadro era igualmente preocupante: na Alemanha, a frequência semanal caiu de 28 por cento, em 1988, para menos de 14 por cento, em 2008; em países como França, Portugal e Holanda, menos de um em cada cinco fiéis comparecia sistematicamente à missa (IHU-UNISINOS, 2023). As causas abrangem os efeitos do pós-Concílio Vaticano II, a secularização cultural, denúncias de abuso, dessacralização litúrgica, mundialização e a competição de igrejas evangélicas com abordagens mais carismáticas (Marquette Wire, 2009).

Já no Brasil, segundo as Pesquisas do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE) e da Fundação Getúlio Vargas, a proporção de católicos caiu de 74 por cento, em 2000, para 68,4 por cento, em 2009 (Mercopress, 2011). O crescimento do protestantismo, especialmente das igrejas evangélicas, foi expressivo nesse período, chegando a 20,2 por cento, em 2009, e houve aumento no segmento sem afiliação religiosa, de 5,1 para 6,7 por cento (Mercopress, 2011). Esse declínio se intensificou especialmente nos segmentos jovens, que passaram a identificar lacunas no ensino doutrinal e no engajamento comunitário, refletindo perda de capital simbólico e institucional da Igreja (Atheist Republic, 2018).

O lançamento de *Anjos e Demônios*, ao colocar em cena disputas simbólicas intensas entre ciência e fé, conspiração e poder religioso, dialogou diretamente com um público imerso em crises de autoridade e identidade. A cautela institucional da Igreja, alinhada à esperança conservadora de Bento XVI, evi-

denciou uma tentativa de preservar legitimidade sem reforçar controvérsias - estratégia típica de um campo simbólico em manutenção diante de perda de prestígio.

Análise da iconografia em Anjos e Demônios

O filme *Anjos e Demônios* constrói sua narrativa a partir de quatro eixos temáticos fundamentais: a antimatéria, a ordem secreta dos *Illuminati*, a arte italiana, especialmente do período barroco, e o poder simbólico e institucional da Igreja Católica, em constante tensão com a ciência. Esses elementos não apenas organizam a trama, mas articulam discursos sobre autoridade, conhecimento e fé, ativando debates históricos e filosóficos que ultrapassam o enredo de ficção.

A abertura do filme é marcada por um ritual de forte carga simbólica: a destruição do Anel do Pescador (*anulus piscatoris*), peça que representa a autoridade máxima do pontífice e cujo sinete é utilizado para selar documentos oficiais do Vaticano. De acordo com a tradição, quando um Papa falece, o anel é cerimonialmente destruído na presença do Colégio dos Cardeais, indicando o fim oficial de seu pontificado. Do mesmo ouro, um novo anel será cunhado para o próximo sucessor de Pedro, reforçando a continuidade e a legitimidade da sucessão apostólica.

O intervalo entre a morte do Papa e a eleição do novo pontífice é conhecido como *Sede Vacante* (ou “tempo do trono vago”). Durante esse período, todas as decisões e funções executivas da Igreja ficam suspensas, salvo as ações administrativas essenciais desempenhadas pela Cúria. É nesse contexto de transição institucional que se desenrola a narrativa do filme, que se passa em um tempo diegético de aproximadamente 24 horas. A escolha por esse recorte temporal reforça a urgência da trama e intensifica o clima de suspense e tensão política.

As cenas que destacam o poder da Igreja Católica em *Anjos e Demônios* são construídas com forte apelo simbólico e visual, especialmente ao retratar o Anel do Pescador e o ritual do funeral papal. Esses elementos não são meros acessórios de ambientação, mas dispositivos narrativos que reforçam a centra-

lidade da instituição e sua autoridade histórica.

Já a cerimônia fúnebre, acompanhada por milhares de fiéis na Praça de São Pedro, é apresentada como um rito de passagem que transcende o plano religioso e se inscreve no campo do poder simbólico, um tipo de reverência pública que, como lembraria Bourdieu (1987), está reservada a figuras que detêm um capital simbólico elevado, legitimado tanto pela fé, quanto pela cultura. O enterro papal é retratado como um evento de escala global, onde o sagrado e o político se entrelaçam e onde a performance ritual comunica solidez, continuidade e autoridade.

Essas cenas, portanto, não apenas ambientam o espectador na monumentalidade do Vaticano, mas também revelam como o cinema pode operar como linguagem que reforça, ou questiona, estruturas simbólicas. Nesse caso, o filme escolhe evidenciar a Igreja como uma instituição com profundo enraizamento cultural, cuja força se manifesta, tanto na liturgia, quanto na presença pública, reafirmando seu lugar na história e no imaginário coletivo.

Na cena que retrata a preparação para o conclave, em *Anjos e Demônios*, o espectador é imediatamente conduzido a um dos ícones máximos da arte sacra e da tradição cristã ocidental: o teto da Capela Sistina. Pintado por Michelan-



Figura 1. Anel do Pescador.
Fonte: *Anjos e Demônios* (2009).



Figura 2. Destruição do Anel do Pescador.
Fonte: *Anjos e Demônios* (2009).



Figura 3. Enterro do Papa.
Fonte: *Anjos e Demônios* (2009).

gelo no século XVI, esse monumento não é apenas um fundo estético, mas um símbolo da grandiosidade espiritual, cultural e política acumulada pela Igreja Católica ao longo dos séculos. A escolha dessa imagem como ponto de partida da sequência reforça visualmente a ideia de transcendência, solenidade e poder milenar da instituição.

Contudo, a força simbólica desse espaço sagrado é tensionada pelas imagens que se seguem. Os cardeais, reunidos para escolher o novo Papa, são mostrados de maneira ambígua: trajam vestes solenes, mas seus gestos revelam atitudes mundanas: conversam com ostentação, utilizam aparelhos eletrônicos modernos e, em alguns casos, fumam, evidenciando certo distanciamento da austeridade que se espera de figuras religiosas em momento tão decisivo. Essa representação carrega um subtexto crítico: aponta para a tensão entre o ideal de santidade e as imperfeições humanas que habitam a estrutura institucional.

A ambivalência entre o sagrado e o humano é explicitada na fala do cardeal Strauss, ao final do filme: “A Igreja é falha, porque o homem é falho”. Essa afirmação condensa o eixo temático da narrativa, revelando que, por mais que a Igreja se pretenda portadora da verdade divina, ela é construída e mantida por homens e, portanto, vulnerável às suas vaidades, contradições e limitações. A frase ecoa a noção de *habitus*, de Pierre Bourdieu (1987), ao indicar que os comportamentos e práticas dos membros da Igreja são moldados por estruturas sociais e simbólicas, mas não estão imunes às lógicas do poder e da vaidade.

Assim, o filme oferece uma leitura crítica e visualmente sofisticada da instituição eclesiástica: reconhece sua imponente simbólica, mas não oculta as fissuras humanas que a atravessam. Essa tensão entre o sublime e o terreno é um dos motores estéticos e narrativos centrais



Figuras 4 e 5. Cardeais indo para o Conclave.
Fonte: Anjos e Demônios (2009).

de *Anjos e Demônios*, permitindo ao espectador refletir sobre a condição humana em espaços de poder.

Na próxima cena de *Anjos e Demônios*, é retratado o diálogo entre o cardeal Strauss (Armin Mueller-Stahl), grande eleitor do Conclave, e o padre Simeon (Cosimo Fusco), o qual revela mais do que um simples embate retórico: expõe uma lógica institucional profundamente enraizada no exercício do poder simbólico da Igreja. Ao ser questionado sobre o que dizer ao povo que aguarda ansiosamente por respostas, o cardeal encerra a fala do sacerdote com a frase: “O que lhes dissermos para pensar”. A frase, embora breve, carrega um peso histórico, cultural e político que remete ao papel secular da Igreja Católica como formadora de consciência e orientadora da moral coletiva.



Figura 6. Conversa entre Padre Simeon e o Cardeal Strauss. Fonte: *Anjos e Demônios* (2009).

Essa afirmação sintetiza o que Pierre Bourdieu (1987) define como violência simbólica: a imposição de uma visão legítima do mundo por meio da autoridade cultural, religiosa ou institucional. No contexto do filme, a fala do cardeal não representa apenas um ato de arrogância, mas a reafirmação da estrutura hierárquica da Igreja, que ao longo dos séculos se apropriou da função de intérprete oficial da verdade – espiritual, social e, por vezes, histórica. Ao assumir que as pessoas pensarão aquilo que lhes for dito, a Igreja se apresenta

como uma entidade que regula não apenas o comportamento, mas a própria formação da consciência dos fiéis.

Assim, essa breve troca de palavras entre os personagens não apenas serve à trama, mas sintetiza uma crítica profunda às instituições que, sob o manto do sagrado, moldam consciências, por vezes, sem permitir o questionamento.

Na próxima cena, percebe-se um paradoxo: o fundador do cristianismo, Jesus Cristo, conforme crença cristã, não tinha onde inclinar a cabeça, não possuía bens materiais e seu ministério era mantido por ofertas de voluntários de simpatizantes e apoiadores. No entanto, a denominada igreja de sucessora apostólica é exposta ao luxo evidente, quando o professor Langdon, ao se dirigir aos arquivos secretos do Vaticano, passa por carros de luxo, obras de arte milionárias. Essa cena, pode ser interpretada como uma crítica do filme ao luxo da Igreja. Tal ostentação não apenas assegura status, mas funciona como capital simbólico, pois a riqueza exibida é percebida como autoridade legítima, incorporando o que Bourdieu define como “forma de capital – seja em que forma for – na medida em que é representado, apreendido simbolicamente, em um processo de reconhecimento” (Bourdieu, 1986, p. 248).

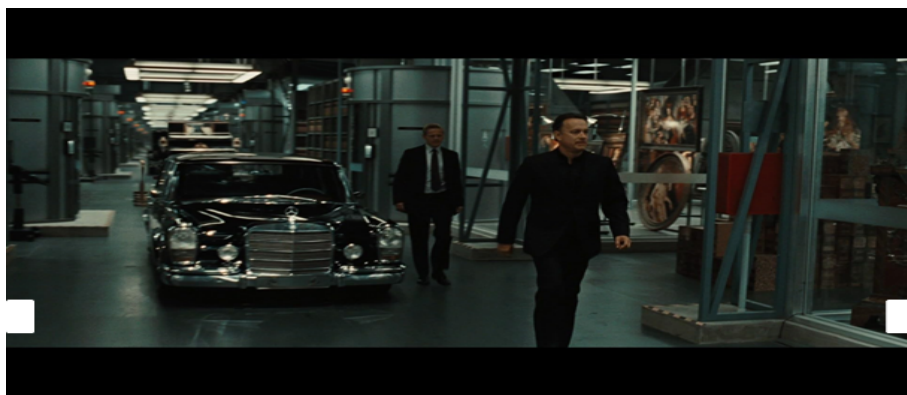


Figura 7. Professor Langdon indo aos arquivos secretos do Vaticano.

Fonte: *Anjos e Demônios* (2009).

A cena da explosão da antimatéria, em *Anjos e Demônios*, é um momento de forte impacto visual e simbólico, onde ciência, fé e estética se entrelaçam de maneira poderosa. No clímax do filme, o camerlengo Patrick McKenna pilota um helicóptero carregando a cápsula de antimatéria para longe do Vaticano.

A explosão ocorre no céu noturno, produzindo um clarão intenso e uma onda de choque que ilumina a cidade de Roma. A luz resultante é descrita como “celestial” e os fiéis na Praça de São Pedro olham para o alto com reverência, como se testemunhassem um milagre.

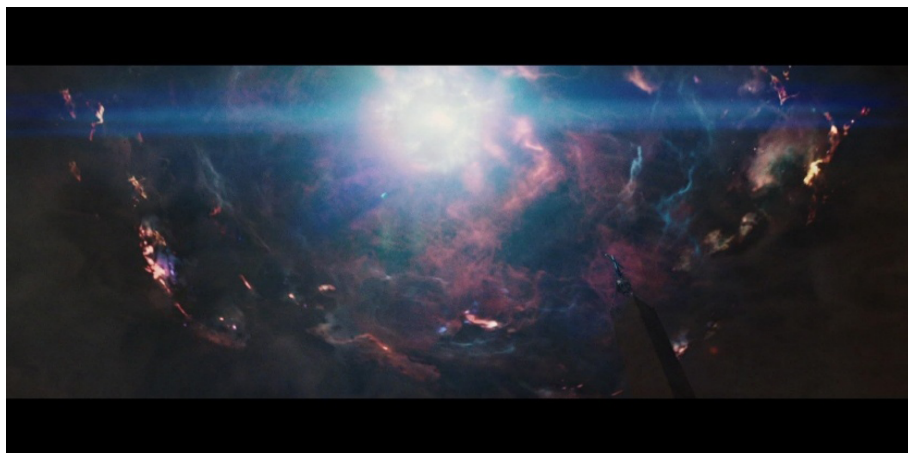


Figura 8. Explosão da Antimatéria no Vaticano. Fonte: Anjos e Demônios (2009).

A explosão no céu remete a imagens tradicionais de manifestações divinas, como a ascensão e volta messiânica. A luz intensa pode simbolizar o julgamento final, sugerindo uma intervenção superior que separa o sagrado do profano. A cena ainda transmite a ideia de que há beleza mesmo na destruição, pois a explosão da antimatéria, embora destrutiva, é apresentada como um ato de salvação, sugerindo que, em certas circunstâncias, a destruição pode ser um meio para revelar um salvador, no caso do filme, o camerlengo, que na sequência seguinte desmistifica esse momento, mostrando que o “salvador” era uma encenação de um manipulador.



Figura 9. Praça de São Pedro na Explosão da Antimatéria. Fonte: Anjos e Demônios (2009).

Em uma das cenas finais, estão a cientista Vittoria Vetra e o professor Langdon, na sala do chefe da guarda, morto na sala do Papa, onde estava o Camerlengo. Ao resgatarem alguns documentos, encontram as imagens das câmeras que monitoram a sala do Papa e assistem a cenas no modo “Big Brother”, que revelam que o camerlengo não era um sacrifício voluntário, mas o vilão por trás do plano e, em seguida, mostram tais imagens para os principais cardeais do conclave, quando toda a trama é desmascarada. Ou seja, esse estilo “Big Brother” que dominava o entretenimento nesse período: realidade crua e nua exposta nas câmeras (que representa a ciência através da tecnologia), revela o desfecho, sugerindo que a verdade estará na análise racional das imagens, não na emoção ou providência divina.



Figura 10. Prof. Langdon e a Cientista Vittoria mostrando as imagens para os cardeais.
 Fonte: *Anjos e Demônios* (2009).

Após o conclave tumultuado, sai a fumaça branca. No interior da Capela Sistina, o recém-eleito Pontífice - Cardeal Baggia, que foi o único cardeal dos *preferiti* salvo pelo professor Langdon, o agora Papa Lucas I, é envolvido por servos que lhe colocam o manto papal. Ao vestir o manto sacerdotal, Papa Lucas I realiza um ato de institucionalização: a investidura confere legitimidade para manusear os “bens da salvação”, porque sua autoridade deriva de uma função social reconhecida e acumulada no campo religioso. Como Bourdieu observa: “o sacerdote distribui bens de salvação em virtude de sua função... o sacerdote fica legitimado pela sua função, enquanto membro de uma associação de salvação” (Bourdieu, 1987, p. 89-90). Pierre Bourdieu (1989, p. 10), ainda menciona que “o poder simbólico só existe se for reconhecido”. O manto não é apenas roupa: é o selo da autoridade institucional. Ele confere a Lucas I o direito simbólico para administrar os bens da salvação, enquanto Langdon observa - testemunha da ciência que sustentou essa preservação quando salvou um dos *preferiti* e, agora, vê-lo como novo Pontífice.

Em seguida, o agora Papa Lucas I ergue os olhos em direção a Robert

Langdon, cuja postura mistura reverência e reconhecimento intelectual. Esse olhar cruzado, de forma silenciosa, é carregado de significado e torna a cena ainda mais simbólica: enquanto o papa representa a autoridade sacramental e histórica da Igreja, Langdon simboliza a razão, a análise e a curiosidade científica. Importante salientar, em relação à escolha do nome “Lucas”, que esse se refere ao evangelista que, historicamente, foi médico e escritor – o que reforça o gesto de união entre dois campos tantas vezes contrapostos. O Papa acena levemente, como se reconhecesse que a ciência teve seu papel na preservação da Igreja (impedindo o uso da antimatéria para a explosão do Vaticano).

Essa cena final vai ao encontro da Encíclica *Caritas in Veritate*, na qual Bento XVI defende o diálogo entre fé e ciência: “a razão necessita da fé, e a fé necessita ser purificada pela razão” (Bento XVI, 2009, n. 56.).



Figura 11. Prof. Langdon recebe agradecimento do Cardeal Strauss.
Fonte: *Anjos e Demônios* (2009).



Figura 12. Papa Lucas I olhando para o Professor Langdon. Fonte: *Anjos e Demônios* (2009).

Considerações finais

A obra cinematográfica *Anjos e Demônios* reflete o clima sociocultural de seu tempo. O longa-metragem traz à tona questões relativas à ciência, como ameaça e salvação, conflitos institucionais e crises de fé e autoridade, refletindo o clima de tensão e desconfiança da época. Nesse sentido, atua como uma lente cultural que reinterpreta os medos contemporâneos - econômicos, religiosos e científicos - por meio de uma narrativa de mistério, conspiração e redenção. O filme apresenta o embate simbólico entre o personagem Langdon e as forças tradicionais da Igreja Católica, de modo a refletir um mundo dividido entre a fé abalada e a razão ansiosa por respostas.

O longa-metragem trabalha narrativas que envolvem o conhecimento científico. O personagem principal, professor Langdon, é um homem erudito para seu tempo. É um “homem da ciência” e que evoca outros pensamentos científicos de cientistas e filósofos como Galileu Galilei. Esse personagem parte sempre de um pensamento lógico, racional, científico e dedutivo, para conduzir a trama e seus desfechos.

No filme, há um importante destaque para o embate entre a ciência, o conhecimento histórico e socialmente construído e a Igreja, seus dogmas, a fé e a repressão do conhecimento científico. Os atos em oposição à Igreja estão representados pela Ordem dos *Illuminati*. Ao final da trama, o opositor é da própria Igreja, na figura do camerlengo. O conflito entre a crença e a ciência é o pano de fundo da narrativa que mostra, de formas distintas, como a história da ciência e a própria ciência se constituíram com o decorrer do tempo, sempre na perspectiva do embate entre a fé e a razão. Isso pode ser percebido, por exemplo, na fala do personagem do filme, o camerlengo, quando diz: “e se a ciência reivindicar a criação, quem precisará de Deus?”.

Essa fala é dita pelo personagem, pouco antes de morrer. O filme, como obra de arte que o é, nasce de uma concepção humana e, portanto, representa uma leitura de mundo. Essa leitura que o cinema propicia é fruto de um trabalho coletivo que envolve, diretamente, diretores, produtores, roteiristas, atores e técnicos e, indiretamente, uma infinidade de outros profissionais, que têm seus nomes apresentados nos créditos finais, que geralmente não são nem exibidos ou, quando sim, não são lidos.

A aplicação dos conceitos de José María Caparrós Lera, Marc Ferro e Pierre Bourdieu ao filme *Anjos e Demônios* permite uma leitura multilateral da obra: enquanto arte, é uma construção estética sofisticada; como indústria, consiste em um produto cultural de massa; é uma representação simbólica dos conflitos sociais contemporâneos. Essa abordagem revela que o cinema deve ser compreendido não apenas como entretenimento, mas como linguagem, arte e ferramenta de análise histórica, ideológica e sociológica. Através dos conceitos de Ferro, Lera e Bourdieu, é possível compreender como as cenas funcionam como um microcosmo ideológico, histórico e simbólico do filme. Desse modo, o filme não é apenas entretenimento, mas linguagem e ferramenta para análise histórica, ideológica e sociológica, situandose como arte, indústria, cultura e espelho crítico da sociedade contemporânea.

Referências

ANGELS & Demons director accuses Vatican of interference. **Fox News**, [S.l.], 2009. Disponível em: <https://www.foxnews.com>. Acesso em: 18 jun. 2025.

ANJOS E DEMÔNIOS. Direção: Ron Howard. Produção: Brian Grazer, John Calley e Ron Howard. Los Angeles: Columbia Pictures; Imagine Entertainment, 2009. 1 DVD (138 min), son., color.

ASSOCIATED PRESS. **POPE exposes confidential details of past conclaves and settles scores with Pope Benedict XVI's aide**. 2024. Disponível em: <https://apnews.com/article/pope-conclave-benedict-gaenswein-2d67127e9e336a7cefd4c6ebda2f3bf6> . Acesso em: 18 jun. 2025.

ATHEIST REPUBLIC. Catholic Church Attendance Drops. **Atheist Republic**, 9 abr. 2018. Disponível em: <https://www.atheistrepublic.com>. Acesso em: 18 jun. 2025.

AXIOS. Catholic Church faces ominous decline. **Axios**, 25 ago. 2018. Disponível em: <https://www.axios.com/2018/08/25/catholic-church-faces-ominous-decline> . Acesso em: 18 jun. 2025.

BENTO XVI, Papa. **Caritas in veritate**: carta encíclica do Sumo Pontífice Bento XVI sobre o desenvolvimento humano integral na caridade e na verdade. Vaticano: Libreria Editrice Vaticana, 29 jun. 2009.

BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin. **Fundamentos da Narrativa Cinematográfica**. São Paulo: Martins Fontes, 2013.

BOURDIEU, Pierre. **A economia das trocas simbólicas**. Tradução de Sergio Miceli. São Paulo: Perspectiva, 1987.

BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989.

BOURDIEU, Pierre. The forms of capital. In: RICHARDSON, J. (org.). **Handbook of Theory and Research for the Sociology of Education**. New York: Greenwood, 1986, p. 241258.

BOX OFFICE MOJO. **Angels & Demons**. 2019. Disponível em: <https://www.boxofficemojo.com/title/tt0808151/>. Acesso em: 10 jun. 2025.

BROWN, Dan. **Anjos e Demônios**. Tradução de Fernanda Abreu. São Paulo: Sextante, 2004.

BROWN, Dan. **O código da Vinci**. Tradução de Celina Cavalcante Falck-Cook. São Paulo: Sextante, 2004.

LERA, José María Caparrós. **História do cinema mundial**. São Paulo: Art Editora, 1995.

CBS NEWS. Catholic Church response to *Angels & Demons* film. **CBS News**, 2009. Disponível em: <https://www.cbsnews.com>. Acesso em: 18 jun. 2025.

FERRO, Marc. **Cinema e História**. São Paulo: Paz e Terra, 1992.

IHU-UNISINOS. Onde a frequência à missa é maior ou menor? Nigéria, 94%; Brasil, 8%. **IHU Unisinos**, 2023. Disponível em: <https://www.ihu.unisinos.br/categorias/626380-onde-a-frequencia-a-missa-e-maior-ou-menor>. Acesso em: 25 maio 2026.

INTERNATIONAL MONETARY FUND. **Regional Economic Outlook: Europe**. Washington, D.C.: IMF, 2009b. Disponível em: <https://www.imf.org/en/Publications/REO/EU/Issues/2016/07/27/Europe-Regional-Economic-Outlook-May-2009-22958>. Acesso em: 17 jun. 2025.

INTERNATIONAL MONETARY FUND. **World Economic Outlook Update-January 2009**. Washington, D.C.: IMF, 2009a. Disponível em: <https://www.imf.org/en/Publications/WEO/Issues/2016/12/31/World-Economic-Outlook-Update-January-2009-22597>. Acesso em: 17 jun. 2025.

IPEA – INSTITUTO DE PESQUISA ECONÔMICA APLICADA. **Carta de Conjuntura**, n. 11, set. 2010. Brasília: IPEA, 2010. Disponível em: <http://repositorio.ipea.gov.br/handle/11058/3528>. Acesso em: 17 jun. 2025.

LE MONDE. Discours d'Obama à l'ONU: désarmement et multilatéralisme. **Le Monde**, Paris, 24 set. 2009. Disponível em: <https://www.lemonde.fr>. Acesso em: 17 jun. 2025.

LOS ANGELES TIMES. Benedict elected on fourth ballot during 2005 conclave. **Los Angeles Times**, 21 abr. 2005. Disponível em: <https://www.latimes.com/archives/la-xpm-2005-apr-21-fg-conclave21-story.html> . Acesso em: 18 jun. 2025.

MARQUETTE WIRE. Fewer Catholics going to church. **Marquette Wire**, 16 abr. 2009. Disponível em: <https://marquettewire.org/3710968/republican-national-convention/fewer-catholics-going-to-church/> . Acesso em: 18 jun. 2025.

MERCOPRESS. Brazilian catholic church losing ground to evangelists, atheists and agnostics. **Mercopress**, 1 set. 2011. Disponível em: <https://en.mercopress.com/2011/09/01/brazilian-catholic-church-losing-ground-to-evangelists-atheists-and-agnostics> . Acesso em: 20 jun. 2025.

REDDIT. **How many people watched The Da Vinci Code in theaters?** *r/boxoffice*, 2016. Disponível em: https://www.reddit.com/r/boxoffice/comments/4kz5qk/how_many_people_watched_the_da_vinci_code_in/ . Acesso em: 10 jun. 2025.

THE GUARDIAN. Vatican weighs calling for boycott against Angels and Demons film. **The Guardian**, 24 mar. 2009. Disponível em: <https://www.theguardian.com/film/2009/mar/24/vatican-weighs-boycott-against-angels-and-demons>. Acesso em: 18 jun. 2025.

THE NUMBERS. **The Da Vinci Code**. Disponível em: <https://www.the-numbers.com/movie/Da-Vinci-Code-The#tab=summary>. Acesso em: 10 jun. 2025.

WASHINGTON POST. Cardinals Gather for Conclave to Select Pope. **The Washington Post**, 18 abr. 2005. Disponível em: <https://www.washingtonpost.com/archive/politics/2005/04/18/cardinals-gather-for-conclave-to-select-pope/fe8daa6d-90c0-4345-ba06-6a2c0e10d996/> . Acesso em: 18 jun. 2025.

WORLD BANK. **World Development Indicators 2009**. Washington, D.C.: The World Bank, 2009a. Disponível em: <https://openknowledge.worldbank.org/entities/publication/f06d60a1-b719-5208-83b2-e31986bd1d74> . Acesso em: 17 jun. 2025.

WORLD BANK. **Global Economic Prospects 2009: Commodities at the Crossroads**. Washington, D.C.: The World Bank, 2009b. Disponível em: <https://openknowledge.worldbank.org/server/api/core/bitstreams/2b80a404-e8f8-5aa1-9dd5-ef7e87a467b1/content> . Acesso em: 17 jun. 2025.

WORLD TRADE ORGANIZATION. **World Trade Report 2010: Trade in natural resources**. Geneva: WTO, 2010. Disponível em: https://www.wto.org/english/res_e/booksp_e/anrep_e/world_trade_report10_e.pdf .Acesso em: 17 jun. 2025.

História pela ótica de *Forrest Gump*: O Contador de Histórias (1994) na sala de aula

JOÃO ALBERTO ZANANDRÉA

A educação está atrelada ao desenvolvimento do ser, não um qualquer, mas assim alguém que assume sua posição enquanto ator social e crítico de sua realidade. Educação é também reconhecer, como Freire (1996, p. 50) aponta, o “inacabamento humano” que em outras palavras, expressa que homens e mulheres estão sempre em aprendizado junto às mudanças. E qual o papel da História – enquanto disciplina – na formação humana? Em primeiro lugar, a História se preocupa com as mudanças e as permanências dentro de um espaço-tempo, o qual o ser atua ou é influenciado. Longe de uma disciplina “moral” com transmissão de informações, e mais perto de uma proposta de análise do mundo de forma crítica, este trabalho (assim como a História) visa, como nas palavras de Freire (1996, p. 41):

[...] propiciar as condições em que os educandos em suas relações uns com os outros e todos com o professor ou a professora ensaiam a experiência profunda de assumir-se. Assumir-se como ser social e histórico como ser pensante [...] transformador e criador, realizador de sonhos [...].

Como angariar a atenção do aluno(a) e propor condições para que este construa sua própria percepção de mundo em ambientes cada vez mais midiáticos e digitais? O mundo das telas com Facebook, Instagram, Youtube, Tik Tok, não aboliu o poder da imagem: pelo contrário, o ampliou e também o esvaziou de sentido. Nessa esteira, os filmes não pararam de ser assistidos, na verdade, passaram por processos de adaptações, por exemplo: as locadoras deram lugar à Netflix. Ferreira (2018, p. 99) diz que uma das explicações “[...] para o fascínio exercido pelo cinema sobre as pessoas é a sensação de vivência que a projeção proporciona”, por isso filmes e séries continuam sendo produzidos. Mas são produzidos em que contexto e com que objetivos? Portanto, a partir de agora será luz, câmera e discussão...

O mundo foi desenhado pela mão do artista, fotografado e também cinematografado. Mas cabe aqui elucidar o objetivo importante na construção do assunto a ser debatido: análise do filme *Forrest Gump: o contador de histórias* (1994) no contexto das Guerras Culturais dos anos 80 e 90, procurará demonstrar o grande potencial que este tem para análise da história no século XX. Explorando temas como: a filosofia existencialista, estoica em alguns momentos, movimentos sociais e a própria Guerra do Vietnã; luta pela dessegregação racial nos Estados Unidos, o contexto de Guerra fria (1945-1990); a luta pelos direitos femininos personificados nas personagens femininas na narrativa, como também o próprio contexto de produção e agência do filme (elementos fora das telas). Os temas explorados a partir da narrativa fílmica e suas cenas, são pontos de deflagração para análise e de condições estruturantes para a figura discente, elaborar sua própria visão sobre: o filme, a história e os eventos analisados. A metodologia consistiu em análise fílmica da narrativa e de cenas com seus significados a partir de Ferreira (2018), Lera (1997), Azevedo (2016), Carrière (2006), Barros (2007) e Martin (2005), para construção deste trabalho, além de pesquisa bibliográfica. Mas pergunta-se, como surge o cinema e qual sua relação com a História? É o que ver-se-á de forma breve.

O ser humano busca se comunicar de alguma forma, no trajeto da história, o mundo “foi transcrito” para um sistema de escrita, desenhos, imagens e posteriormente em filmes: movimento de imagens que cria a percepção do real (emulando a emoção). Um dos artefatos que realizava a projeção de imagens foi a lanterna mágica, descrita pela primeira vez em 1646. Já no contexto

do século XIX, tendo a imagem como objeto de curiosidade Joseph Niépce desenvolve a fotografia, registrada em 1826 (Ferreira, 2018). Esta pode ser definida como, segundo Kossoy (2020, p. 41), o produto de três elementos “[...] o assunto, o fotógrafo e a tecnologia”. A fotografia é o congelamento do instante ou fragmento do real, um testemunho visual, objeto-imagem que passa por filtro cultural em certo espaço-tempo (Kossoy, 2020). Tal evento é de suma importância para o surgimento do cinema, pois a junção das tecnologias e da ciência da época (Ferreira, 2018) contribuiu para o surgimento do que posteriormente chamar-se-á de sétima arte. Contudo, atribuiu-se aos irmãos Lumière em 1895 com a invenção do cinematógrafo. Os irmãos apresentavam as cenas do cotidiano (1895) como a saída de seus operários da fábrica (Ferreira, 2018). Cientes da breve explanação de uma das possibilidades explicativas da origem do cinema e da fotografia como objeto-imagem, o que é um filme? Por que cativa tanto ou fascina tanto?

Um filme não é produzido com uma única imagem, mas uma série delas, aliás Carrière (2006, p. 41) reitera que cinema:

[...] não pode ser mais do que uma série de fotografias encadeadas por nossos olhos, o que introduz movimentos nessa sequência de unidades imóveis. Os filmes são exatamente isso: imagens em movimento. [...] o filme tem que mostrar alguma coisa identificável.

Percebe-se que “mostrar algo identificável” é mostrar com um propósito, portanto alguns percebem o cinema como linguagem (Martin, 2005), portanto, algo que precisa aprender a ser lido. Segundo Martin, um “[...] filme é feito com várias centenas de pedaços e continuidade lógica [...]” (2005, p. 109). As cenas são organizadas, emendadas, recortadas, justapostas, vistas de diversos ângulos, enquadramentos, recheadas com músicas (elementos diegéticos), cores, figurinos, performance dos atores, luz e cenários – e tudo isso uma vez montado, compreende-se que “[...] a imagem-movimento termina por transmitir a ideia de realidade à história narrada” (Ferreira, 2018, p. 98) – uma certa mensagem ou reflexão. Produz-se um filme, um discurso, com objetivos, sejam quais forem. O cinema fascina, pois é onde os mortos “ganham vida”, fantasias são “realizadas”, medos tornam-se presentificados, a viagem no tempo acontece, a guerra é “revivida” e tudo ganha aspecto de vivenciado esteticamente.

Apesar da câmara registrar o que está diante da lente, a imagem suscita o sentimento de realidade, em outros dizeres, conduz a uma imagem artística, montado um tabuleiro de jogo entre tela e espectador (Martin, 2005). Em suma, Ferreira (2018, p. 13) reitera que o cinema “[...] registra imagens e as projeta de modo a criar um sentido para o que vê”, portanto, tudo é produzido através de efeitos para algum efeito. O jogo entre espectador e tela, é o motor do cinema na história, pois na construção da significação da imagem é preciso “[...] aprender a ler um filme, decifrar o sentido das imagens, tal como se decifra o sentido das palavras e dos conceitos” (Martin, 2005, p. 34), e é na leitura cinematográfica, que se almejam certas emoções, lembranças e sensações que o filme tenta inculcar.

Um filme é menos uma ilustração da realidade e mais uma representação estética através de imagens com certo propósito. Mas, o que os filmes e a História teriam de relação? Qual o estreitamento entre a sétima arte e a ciência que investiga seres humanos no espaço-tempo? Se a História é o trabalho heurístico que analisa ações dos seres humanos no espaço-tempo, o cinema é produção humana, logo é matéria-prima para os historiadores, e por esse ângulo, cinema seria apenas fonte? Ou ele também é agente na medida em que molda concepções políticas ou culturais sendo ao mesmo tempo produto delas?

José D’Assunção Barros (2007) trabalha com as relações de cinema como fonte, cinema como agente e a possibilidade na produção de conhecimento histórico. O primeiro, adentra na discussão de que o filme fala mais de sua época que a própria narrativa. Dessa forma, sua produção implica uma análise passível para história do contexto. O segundo, das implicações do filme como pretexto para construção de discursos. *Forrest Gump: o contador de histórias* não foge disso, pois a disputa entre conservadores (republicanos) e democratas pela narrativa histórica das lutas dos anos 60 e 70 estará nas telas dos cinemas dos Estados Unidos dos anos 80 e 90: período das chamadas Guerras Culturais. Sem mais delongas, passar-se-á à análise da narrativa fílmica, cujo objetivo é, em cenas específicas, explorar temas históricos que possuam potencial didático para educação básica e superior. Para tornar mais compreensível a estrutura deste capítulo, em detrimento de relatar a narrativa fílmica e depois realizar a análise, pensa-se em, junto à narrativa, explorar os temas históricos

já recortados. Segundo (Lera, 1997) há duas contextualizações: o contexto histórico e o filmico, serão vistas a partir de agora.

Contexto histórico

Qual contexto histórico ou em que cenário social e político o filme foi produzido? Cecília Azevedo (2016) trabalha com a ideia de que o gênero de comédia foi utilizado como forma de satirizar as instituições políticas e sociais – o filme está como comédia, drama e aventura – e de fato o faz, mas com que intenção? E por que? O filme utilizou US\$ 55 milhões na sua produção e arrecadou cerca de US\$ 678.226.465. A Paramount Pictures foi a distribuidora. O elenco contou com Tom Hanks (Forrest) que inclusive ganhou Oscar de melhor ator nesse filme (1995), Gary Sinise (Tenente Dan), Robin Wright (Jenny) entre outros atores, que foram dirigidos por Robert Zemeckis sob o roteiro de Eric Roth.

O filme é uma adaptação do romance de Winston Groom – *Forrest Gump* (1986) – e foi lançado em 1994, conquistou prêmio de melhor filme, melhor roteiro e melhor montagem devido aos efeitos especiais no Oscar de 1995. Nos anos 80 e 90 (época de sua produção) os “[...] vários elementos da nova direita sagazmente construíram abastadas redes de mídia e fundações de pesquisa, nos anos 1970 a 2000. Para fazer avançar as ideias conservadoras” (Karnal *et al.*, 2020, p. 269). Percebe-se que ocorre a disputa entre democratas e republicanos pelos discursos históricos do país, tanto que Azevedo (2016, p. 33) diz “[...] os significados atribuídos aos anos 60 e 70 foram objeto de disputa entre as principais correntes políticas que protagonizaram as chamadas guerras culturais”, dessa forma não é difícil afirmar pelos autores, que a indústria cinematográfica e os meios de comunicação adaptaram suas temáticas. Que aliás, estavam ligadas às elites políticas da época (Karnal *et al.*, 2020). A direita se forma a partir não só dos setores religiosos e corporativos, mas também de grupos contrários a organizações liberais, contra feminismo, aborto entre outras pautas. Esse campo de disputas coaduna no debate ao financiamento para as artes no ensino da História (Azevedo, 2016).

Lembrando do filme como agente (Barros, 2007), o mesmo passou a ser utilizado nos discursos políticos do período, principalmente pela direita conservadora (republicanos) ou mais especificamente, o personagem Forrest seria a “estação de retransmissão de discursos”, pois ele representaria a América masculina, bondosa, paternal em um contexto pós-racial na intenção de uma redenção (Azevedo, 2016). Vale o questionamento, será que o filme *Forrest Gump: o contador de histórias* (1994) apesar dos “usos e abusos” interpretativos políticos de sua “inocência”, seria um discurso conservador eufemizado?

Passar-se-á analisar às cenas e às possibilidades interpretativas como potencial didático para a História em sala de aula. O procedimento aborda algumas cenas com certos elementos que representam a ambiência histórica e filosófica que são passíveis de abordagem em uma aula de história, buscando eixos interdisciplinares. Salienta-se que os questionamentos deixados nas análises, são sugestões para reflexão do professor(a) aos alunos em sala de aula. São possibilidades e não modelos engessados de discussão. Este artigo apresenta (e salienta) o papel do professor como mediador para construção do conhecimento. Agindo no que Vygotsky chamou de “Zona de Desenvolvimento Proximal” (Fonseca; Luiz; Luca, 2013, p. 82), esta seria o potencial que o aluno(a) tem de aprender, é aqui professores de História tem chance de trabalhar com cinema e História na construção dos saberes e possibilidades educativa.

Pena ao vento: existencialismo e as escolhas

Antes da análise da cena inicial, vale destacar que *Forrest Gump: o contador de histórias* é aquele filme que segundo Ferreira (2018, p. 75) enquadra-se em ambientação histórica, o qual:

[...] possui interesse para o conhecimento sócio-histórico, porém sem intencional ser uma representação histórica. [...]. Nesse tipo de filme, a estrutura narrativa não tem foco na busca dos indícios dos acontecimentos dos sujeitos históricos, mas a ambientação temporal permite o estabelecimento de inferências históricas [...].

Perceber que a narrativa do filme se passa pela contação de histórias do personagem Forrest, em que ele atravessa a linha temporal da história dos Estados Unidos por vários acontecimentos históricos. A história é contada pelo que os olhos de Forrest e sua memória materializaram de vivência e experiência, o que, em sala de aula, o professor pode abordar a questão de memória logo no início do filme. A memória é confiável? Por que certos eventos são apresentados e outros não? O intuito é perceber (no caso docente) como as cenas podem ser pontos de deflagração para um tema relacionado à disciplina histórica.



Figura 1. Foco da câmara na pena e os tênis sujos do protagonista.

Fonte: *Forrest Gump: o contador de histórias*.



Figura 2. Mala ou bagagem de Forrest que metaforicamente é a história guardada, momento em que guarda a pena. Fonte: *Forrest Gump: o contador de histórias*.

O filme começa com uma pena flutuando junto ao vento, percorrendo direções inexatas e incertas até cruzar o asfalto e cair sobre dois tênis sujos de um homem com um terno: que incoerente, um terno e tênis sujos. A frase do poeta espanhol Antônio Machado (1875-1939): “Caminhante, não há caminho, o caminho se faz ao caminhar”, pode ser uma boa maneira de análise da cena. Até porque, desatentamente não se olha os sapatos (tênis), na roupa ou nos objetos da maleta na primeira vez que se assiste o filme (que é repleto de referências do gênero). A escolha da cena inicial onde Forrest se encontra em Savannah, Georgia, se passa no ano de 1981 (referência do ônibus que passa logo após essas duas cenas), deu-se devido a análise dos elementos da cena e o foco da câmera, exemplo: por que a câmera foca nos sapatos e só depois no rosto do personagem além de fixar um tempo na bagagem do protagonista?

Primeiramente que se não há caminho, estrada, destino, faz-se o próprio destino através das escolhas. Eis o existencialismo¹ posto em cena, os tênis, sapatos, o apetrecho, só ficam sujos porque se caminha, porque se percorreu lugares, conheceu pessoas, porque se viveu as escolhas que fez, em outras palavras, tênis sujo é a vida experimentada e escolhida. Heidegger (1999, p. 25) faz uma análise da obra *Vicent van Gogh, o Par de Sapatos de Camponês* (1888) na qual diz:

[...] que do interior gasto dos sapatos, fita-nos a dificuldade e o cansaço dos passos do trabalhador. Na gravidade rude sólida dos sapatos está retida a tenacidade do caminhar [...]. No couro, está a humidade e fertilidade do solo. Sob as solas, insinua-se a solidão do caminho do campo, pela noite que cai. No apetrecho passa o calado temor pela segurança do pão, a silenciosa alegria de vencer uma vez mais a miséria, a angústia do nascimento iminente e o tremor ante a ameaça de morte.

Traçando um paralelo, a sujeira dos tênis de Forrest (seu apetrecho), não é de forma rasa, desleixo do personagem, é o acúmulo de histórias e vivências que não “passaram em branco” como os tênis seriam. Portanto, a imagem do

¹ O existencialismo tem sua definição em Sartre: “a existência precede a essência” que, em outras palavras, diz que o ser humano é capaz de definir a si mesmo e dar sentido a sua existência a partir de suas escolhas. Cf. Buckingham, Will *et al.* **O livro da filosofia**. Tradução Douglas Kim. São Paulo: Globo, 2011.

apetrecho demonstra a relação do personagem com o mundo, não só para correr, mas para indicar por onde eles pisaram. Não à toa Forrest ao longo do filme conversa e conta suas histórias a quem senta ao seu lado, na primeira oportunidade ele comenta sobre os sapatos da mulher negra – que ao seu lado lê uma revista – do quanto deve ser confortável e ele acrescenta “Minha mãe disse que se pode dizer muitas coisas de uma pessoa pelos sapatos. Para onde ela vai, onde ela esteve. Eu já usei muitos sapatos”. O sentido se completa quando Forrest junta a pena e a guarda dentro da mala (ou mala). Ao abri-la tem-se um vislumbre de quem é o personagem, por onde ele passou, foi, pisou e sujou seus sapatos. Dentro dela, pela cena encontra-se um boné, um livro infantil, uma raquete de ping-pong, escova de dentes e roupas: objetos afetivos. Mais que mero objeto portador de outros, a mala é a “bagagem” de vivências no caminhar de seus pés, é a cápsula do tempo de suas memórias e – as quais irá contar aos que sentam ao seu lado – possibilitadas pelas escolhas de onde seus tênis percorreram.

Aqui a sugestão é abordar o existencialismo em sala de aula a partir da metáfora dos sapatos e da bagagem. O docente pode levantar questionamentos sobre a cena com os(as) alunos(as), permitindo o diálogo e reflexão discente ou também a construção prévia do existencialismo como corrente filosófica nos anos 60.

A partir dessa inserção como um *storyteller* na cena, o primeiro diálogo de Forrest, revisita as memórias percorrendo sua genealogia, que descende de um dos líderes da Ku Klux Klã, o que seria uma ironia ácida no filme, pois o melhor amigo de Forrest durante a Guerra do Vietnã, é negro. Assim, ao longo do percurso Forrest passa pelo preconceito por ter deficiências intelectuais, como exclusão ou mesmo perseguição de outros meninos. Mas ele encontra a doce Jenny Curran, por quem Forrest vai desenvolver um amor indestrutível e inabalável; os dois tornam-se amigos inseparáveis, o bordão “Pão com manteiga”.

O filme apresenta em Jenny muitas possibilidades de análise de temas históricos e sociais para sala de aula: 1) os problemas sociais da infância como abuso infantil; 2) alcoolismo da figura paterna; 3) a representação da mulher nos anos 60 e 70; 4) a questão das escolhas de vida, que diferente da boa mãe “rainha do lar”, recatada, chega à universidade, sonha em ser cantora, engaja-se na luta política contra o *establishment* ou a estrutura social da época, por isso

ela adere ao movimento *hippie*, portanto o tema da contracultura e liberdade de expressão bem como e o próprio feminismo podem encaixar como eixos interdisciplinares em sala de aula.

O livro e a luta: os direitos civis nos anos 60

Enquanto que Forrest descobre que sua habilidade é correr, por isso outro bordão que tacitamente tem caráter político é “Corre Forrest, corre”. Azevedo (2016) comenta que Jesse Jackson recebeu incentivos ao lançamento à candidatura nos anos 80, por isso a frase “Run, Jesse, Run”, tal como a autora mostrou, um “deslocamento simbólico”. Ainda no filme, o assunto fica mais complexo quando o Forrest vai para a universidade e a segregação racial é exibida. Aqui há uma sugestão para didática que dialoga cinema e texto que reflita sobre os direitos civis norte-americanos. Segundo Azevedo (2016) há uma representação pacífica de convivência com negros na personagem mãe de Forrest e também Bubba, seu melhor amigo que o acolhe.

Por outro ângulo, o filme apresenta a segregação racial no sistema educativo, e justamente na Universidade do Alabama – Estado onde ocorre o início da luta pelos direitos civis com Rosa Parks em 1965, a qual se recusa dar lugar a um branco no ônibus – Forrest não se dá conta sobre o que está acontecendo, pois enquanto outras pessoas gritam, ou deploram a entrada de negros da universidade, Forrest não se importa e apanha o livro para a mulher negra que o deixou cair, isso tudo de forma gentil. Aqui como professor(a), deve lembrar os alunos de que o “[...] cinema registra imagens e as projeta de modo a criar um sentido para o que se vê” (Ferreira, 2018, p. 13), ou seja, essas cenas foram construídas e organizadas com o objetivo de refletir ou interpretar. Pois existe a possibilidade, como Azevedo (2016) afirmou, de um “uso da inocência” do protagonista, almejando a reconciliação ou amenizar os conflitos raciais (como se isso não ocorresse violentamente): isso seria um discurso dos conservadores. Mas em outra perspectiva, Forrest não se importa com a “cor” de outras pessoas, não vê diferença ao mesmo tempo em que todos podem e devem ser tratados com gentileza, respeito e igualdade: isso se representa no gesto de apanhar o livro e devolvê-lo.

De outra forma: Forrest é “utilizado” como figura representativa da direita para suavizar a cena? Ou Forrest, simplesmente devido sua simplicidade em enxergar o mundo, decide agir de maneira gentil, demonstrando que a convivência entre negros e brancos era possível? É interessante a segunda pergunta pois a cena é tão simbólica filmicamente, que provoca uma “tela em branco” para interpretação: a suavização/redenção conservadora ou a representação da convivência – escancaradamente possível – através de um homem que, apesar de ser branco (e que sabe o que é ser excluído), consegue tratar de maneira gentil e com respeito a mulher negra que deixara cair o livro? Seria mesmo apenas a pura “poesia conservadora” ? (Azevedo, 2016).



Figura 3. Cena montada a partir de computação gráfica, inserindo Forrest pegando o livro para a mulher negra. Fonte: *Forrest Gump: o contador de histórias*.

Cabe ao docente levar esses questionamentos para sala de aula, bem como explicar o contexto ou a ambientação histórica (antes ou durante a exibição do filme). Este se passa na década de 60 expressando a luta pelos direitos civis em um momento onde figuras como Martin Luther King Jr. travaram as batalhas da segregação racial durante o período da Guerra Fria (1945-1990), o que leva em 1954, a proibição da segregação nas escolas (Karnal *et al*, 2020).

A Guerra que não era tão fria

A partir da universidade, Forrest, ao se destacar no futebol americano, conheceu figuras importantes como John F. Kennedy. Posteriormente vai para o Exército onde conhece o melhor amigo, Bubba, que, pelo filme é seu conterrâneo, estes tornam-se “almas gêmeas”. Ambos planejam comprar um barco para pescar camarão. Tenente Dan Taylor é quem comanda o pelotão de Forrest e Bubba. No Vietnã, ambos passam por longas patrulhas procurando, na fala do protagonista “sempre procurando um cara chamado Charlie”, o próprio filme referência esse termo quando o pelotão é atacado e tenente Dan grita ao rádio “temos um monte Charlies aqui em toda parte”, aliás, seria Victor Charlie, abreviando em V.C para referir a Vietcong durante o conflito. O filme constrói referências à época que está ambientando através de falas ou aspectos da cena que ambientam o espectador.



Figura 4. Últimos minutos de Bubba nos braços de Forrest no Vietnã.

Fonte: *Forrest Gump: o contador de histórias*.

Após o ataque ao pelotão, Forrest corre tanto que deixou os companheiros para trás e voltou para buscar seu melhor amigo. No caminho ele resgata todos, inclusive o tenente Dan – que acreditava que seu destino seria morrer em batalha – mas, Bubba é o último, e morre nos braços de Forrest. Porém, o filme mostra que o valor da amizade não se apaga facilmente, inclusive um tema interdisciplinar que pode ser proposto aos alunos(as): a amizade. Forrest cumpre o sonho de Bubba mais tarde e abre uma companhia de pesca de camarão.

A cena também pode ser ponto inicial para o momento em que a Guerra Fria “esquentou” (Karnal *et al*, 2020) com a Guerra da Coreia e do Vietnã como também o próprio conceito do termo. Para Hobsbawm (1995, p. 224-226) o conflito não:

[...] aconteceu, mas por cerca de quarenta anos pareceu uma possibilidade diária [...] Mais que isso: apesar da retórica apocalíptica de ambos os lados [...] os governos das duas superpotências aceitaram a distribuição global de forças no fim da Segunda Guerra Mundial, que equivalia a um equilíbrio de poder desigual mas não contestado na sua essência. [...] Até a década de 1970, esse acordo tácito de tratar a Guerra Fria como Paz Fria se manteve.

Na linha dos questionamentos, o filme não é reflexo ou a reprodução da própria guerra, mas ele exhibe a música *Fortunate Son* do *Creedence Clearwater Revival* de 1969, a qual questiona quem vai ou não para o oriente, pois quem era “filho do senador” não iria, já quem “não era afortunado” acabaria tendo o mesmo destino de Bubba. Aliás, menciona-se que todos “[...] os movimentos negros se juntaram aos protestos contra atuação dos EUA no Vietnã, bem como muitos latino-americanos, afinal, jovens negros, latinos e brancos pobres eram recrutados desproporcionalmente pelas Forças Armadas (Karnal *et al*, 2020, p. 250).

O filme propõe a reflexão do quanto a Guerra do Vietnã foi impactante socialmente, a saber, que na narrativa tenente Dan após o conflito, perde as duas pernas e passa a ter uma vida de álcool e mulheres noite após noite. Ainda em termos didáticos sobre a ambientação do período, o filme também projeta cenas das competições esportivas durante a década de 70. Como por exemplo, após a guerra, Forrest se destaca no ping-pong e foi competir na China (perceber a foto de Mao Tsé Tung ao fundo da cena), uma referência à Revolução Comunista (1949).



Figura 5. Jogo de ping-pong, evidenciando a disputa entre comunistas e capitalistas.

Fonte: *Forrest Gump: o contador de histórias*.

Para os discentes, seria importante intervir e interpelar: a Guerra Fria pauta-se apenas no bélico ou também no plano ideológico e esportivo? E por quê? O filme pode ser utilizado na construção de conceitos, evidentemente que é preciso analisar junto aos alunos cenas e concepções exploradas na organização da narrativa do jogo história-cinema. Contudo salienta-se que devesse tomar cuidado, pois julgar:

[...] os filmes históricos buscando neles a fidelidade histórica é semelhante a julgar que a história possa revelar a verdade do passado. [...] mais importante é tentar compreender os significados suscitados pelo filme e a interpretação de história que constrói a partir de elementos da linguagem cinematográfica (Almeida; Fonseca; Oliveira, 2012, p. 37).

Movimentos sociais e a contracultura

Enquanto isso, Jenny escolheu outra vida, aderindo ao movimento *hippie*, inserida no ambiente da contracultura ela representaria o “[...] sexo livre, ativismo político, experiências com arte e drogas” (Azevedo, 2016, p. 41-42).

Porém, apesar das decepções e preenchimento da “vida vazia” com péssimas companhias e percorrendo lugares quase que sem um rumo certo, ou, como Certeau (1998, p. 183) diz, “caminhar é ter falta de lugar. É o processo indefinido de estar ausente e à procura de um próprio”. Jenny é mais, alguém em “busca de algo” a qual não aparenta saber, pois embarcou na carona de quem estava na estrada (a exemplo da cena quando Forrest conta que vai para o Vietnã). Contudo, em Washington, quando Forrest vai receber a medalha de honra pelo heroísmo na guerra, durante um dos protestos contra o conflito, o personagem acaba por entrar na fila dos veteranos e vai discursar (Figura 6). Ao término, Jenny grita seu nome e ambos correm para se abraçar, tornando a cena algo que muitas vezes não se explica com palavras, mas pode se chamar de acaso, destino, sorte ou se preferir, uma esvoaçante pena ao vento.



Figura 6. Cena do discurso de Forrest no protesto contra a guerra do Vietnã em Washington.

Fonte: *Forrest Gump: o contador de histórias*.

Essa cena (Figura 7) é recheada de referencialidades históricas, pois à direita tem-se um militar condecorado, postura ereta, falando o mínimo possível e sempre muito resguardado e disciplinado, eis o conservadorismo personificado em Forrest. À esquerda o líder dos *Students for a Democratic Society* (SDS) e a Jenny, personificando o movimento *hippie* e a *New Left* (coincidência o lado representar a posição política?). As imagens condensam aqui, uma série de protestos do período: Azevedo (2016) analisa a cena de encontro entre esses personagens, com ênfase na truculência – dos Panteras Negras e do líder da SDS – infligida à Jenny e à Forrest. A atitude constrói aqui de fato, o discurso

de que os movimentos dos anos 60 e 70 (eis o contexto de disputa de narrativas nos anos 80 e 90) não foram algo “bem visto”. O filme consegue abordar acontecimentos históricos, ambientá-los historicamente e deixar margem para interpretação de cenas de diversas formas, mas nunca homogeneamente ou integralmente, o que o torna deveras interessante. Para sala de aula, o importante é perceber que os

[...] movimentos sociais dos anos 1960 moldaram e foram influenciados por novos desenvolvimentos culturais. Críticas e valores e convenções de classe média foram expressas em novos estilos de vida. O mais famoso exemplo é o dos hippies, que usaram roupas rústicas, cabelos compridos e drogas, rejeitando a banalidade da sociedade moderna, expressando os desejos sexuais e instintos individuais mais livremente procurando um refúgio para vida mais simples e pacífica [...] (Karnal, *et al*, 2020, p. 252).



Figura 7. Cena quando Jenny e Forrest encontram o líder da SDS e os Panteras Negras.
Fonte: *Forrest Gump: o contador de histórias*.

Estoicismo ou patriotismo?

As “penas” protagonistas (Forrest e Jenny) seguem com o vento por caminhos mais uma vez diferentes. Jenny trilha a vida no mundo de festa, bebidas e drogas até um quase suicídio. Forrest cumpriu a promessa que fez a Bubba

e comprou um barco para pescar camarão, o qual o tenente Dan prometeu ser seu imediato. Este, que se encontrava em uma crise existencial e de fé, da escuridão de seu apartamento afogado em bebidas (como as cenas mostram), almejou a luz do dia em um barco com o amigo que o salvou. Mas, a busca por camarão não seria fácil no começo, ambos chegam a ir para a igreja rezar, até o momento em que o tenente Dan pergunta “Onde diabos está esse seu Deus?”.



Figura 8. Tenente e na chamada “Luta Final”. Fonte: *Forrest Gump: o contador de histórias*.

A cena utiliza humor, pois Forrest afirma que logo após a pergunta, Deus aparece. Enquanto o protagonista está apavorado, o tenente, como que em postura estoica, inclusive taxado como “louco” por Forrest, permanece em cima do mastro em um embate com Deus. Na análise interpretativa, essa cena mostra alguém que passou pela guerra, perdeu duas pernas, chegou ao “fundo do poço”, sem esperança, desacreditado na vida, sem fé, e vê, na tempestade a oportunidade de resistir, persistir, aguentar, encarar a dor, o sofrimento como forma sábia de se viver, porque para os estoicos é fundamental analisar

[...] a própria existência para se reconciliar com a realidade.
[...]. Aceitar a frustração como condição da existência. Ter em mente que o mundo nunca será como nós queremos. Viver a vida ela se apresenta. Com seus altos e baixos (Barros Filho; Meucci, 2009, p. 74).

Posteriormente ao furacão, Forrest e tenente são o único barco intacto, o único a pescar, o único a resistir às mazelas da vida. Tanto que Forrest como narrador, menciona sobre o tenente Dan “Acho que ele fez as pazes com Deus” ou consigo mesmo. Além da temática filosófica que pode ser abordada nessa cena, a configuração dela, é algo que pode ser depurado em sala de aula com os(as) alunos(as). Percebe-se que a câmara ou a filmadora está abaixo da linha de visão ou contra-*plongée* (Ferreira, 2018) ou, como Lera (1997, p. 94) diz, um ângulo “contrapicado”, nesta “[...] vista desde abajo, puede producir sensación de superioridad, triunfo o exaltación, pero tiene normalmente um valor moral, incluso critico [...]”. Ou seja, a posição da câmera, orienta o espectador, influenciando na leitura da imagem. Nessa cena, em plano americano, com ângulo “contrapicado”, o que gera a interação entre espectador, personagens e a história narrada, e isso se deve ao que se chama de enquadramento: plano, altura da câmera e ângulo de filmagem (Ferreira, 2018). Com isso, é possível ler a cena de forma mais crítica pois, o foco está no Tenente lutando contra um furacão, aos gritos, com uma bandeira americana tremulando atrás, esboça um toque de patriotismo e tenacidade em relação às dificuldades que o país passou ou passa, e no fim da tempestade, o país (o barco) ainda está intacto (de pé). Cena para reflexão filosófica ou política?

Como o ramo camaroneiro ao acaso foi um sucesso (apesar de parecer impossível pela narrativa fílmica), Forrest é avisado de sua mãe que está doente (câncer) e logo acaba morrendo. A Companhia Bubba-Gump de camarões fica com o tenente e Forrest volta para o condado de Greenbow (seu lar) e entre as benesses às igrejas e hospitais, além de cortar a grama de graça para a localidade, imaginava Jenny voltando para o Alabama. Até que certo dia ela aparece depois da tentativa de suicídio. As cenas que se sucedem são de momentos alegres preenchidos com a música *Sweet Home Alabama* (1974) da banda *Lynyrd Skynyrd*, enaltecendo a vida alegre do “Pão com manteiga” quando Jenny está perto, o que confere certa alegria de quem assiste, pois a “[...] trilha sonora funciona como elemento emotivo para o público, mas inexistente para o personagem que luta pela sua vida” (Ferreira, 2018, p. 99). Isso durou até a última noite que passaram juntos e Jenny mais uma vez sai da vida de Forrest.

Este sem saber o motivo, começa a correr pelo condado, a cidade, o Estado do Alabama até cruzar o país de “ponta a ponta”. Essa caminhada dura três

anos e quando questionado o porquê, este diz “Eu tive vontade de correr”. Isso pode ser compreendido na forma de que, por vezes, nem sempre há motivo, causa, lógica ou certeza na vida. Após o término de sua corrida que expõe as belezas do país, portanto o filme exhibe as belezas naturais, um certo tom nacionalista (Azevedo, 2016), o enredo caminha na direção do passado para o presente (em 1981), ou seja, as histórias da bagagem de Forrest Gump, são os trinta anos de histórias que percorrem as décadas de 1950 até 1980 (isso em 2 horas e 22 minutos). A partir da cena em que Forrest, ainda no mesmo banco, ao lado da sua última ouvinte – uma senhora – explica que está ali porque sua amiga Jenny mandou uma carta para visitá-la, a gentil senhora então lhe dá as informações para chegar lá, e como sempre, o personagem foi correndo.

Ao encontrar Jenny descobre que tem um filho com ela, esta resolve lhe contar que está doente. Acometida por um vírus que os médicos não entendem bem o que é. No livro de Winston Groom, seria hepatite C e pelo filme, sem muita referência, pode ser AIDS (Síndrome da Imunodeficiência Adquirida) pois o surto de ambas, começa nos anos 80, aliás, são transmissíveis através do compartilhamento de seringas por exemplo, provavelmente consequência da vida que Jenny escolheu ter antes. Porém, no presente, Jenny é uma mãe carinhosa, escolhe se casar com Forrest e passar seus últimos momentos na vida com ele e seu filho juntos, em Greenbow, Alabama.

Nas cenas finais de Forrest com Jenny, ela diz que o ama, e em uma elipse (omissão de cenas), a personagem para de falar e Forrest começa a descrever o dia da sua morte. A cena muda para onde ela está enterrada, abaixo da árvore onde brincavam na infância (o lugar significado). E Forrest ao conversar perante o túmulo de sua esposa se questiona sobre quem estaria certo – sua mãe ou o tenente Dan – se cada um possui um destino ou se as pessoas ficam flutuando na brisa. Forrest Gump pensa, que talvez seja os dois.

Considerações finais

O filme analisado é muito mais que uma poesia conservadora ou liberal, é uma poesia sobre a vida do ser humano. E sim, tem seus vieses, críticas, sátiras políticas pois foi produzido em contexto de reorganização das forças e

discursos sobre pautas sociais, principalmente sobre como a história será contada. O filme faz refletir que nosso “[...] destino, muitas vezes, escapa à nossa percepção e ao nosso entendimento” (Barros Filho; Meucci, 2009, p. 71), por isso, não há certezas, não há fórmulas, condutas, filosofias de como explicar essa realidade chamada viver. O filme consegue representar o efeito da causalidade através de Jenny e suas escolhas, mas também consegue expressar a ideia de que mesmo Forrest com baixo QI, considerado um idiota por muitos (e aqui é a crítica à uma sociedade que pouco o acolhe) foi para a universidade, tornou-se uma celebridade do futebol americano, foi para o exército, sobreviveu e tornou-se um herói de guerra, virou uma estrela do ping-pong, viveu momentos importantes da história, casou-se com a menina que o acolheu na infância e o esqueceu posteriormente, erigiu um império no ramo do camarão, casou-se e obteve a surpresa de ser pai, quais eram as probabilidades? Nem só escolha, muito menos só ir onde o vento leva, a oscilação entre as perspectivas delineia de forma ainda incerta os contornos de uma vida.

Através do filme a história dialoga bastante com a filosofia, principalmente no que tange às situações que estão sob as decisões humanas e as que não estão. Além disso, o filme faz o intercambiamento entre a interpretação do conservadorismo e o humor que satiriza, critica ou mesmo contesta as instituições sociais, não exatamente uma “tela branca” para imaginar o que se quer ver, mas sim, um filme que transita magistralmente por correntes de pensamento, assim como uma pena flutuando. Como também demonstrou um grande potencial de análise como fonte, como agente e principalmente como ponto central da discussão deste artigo: recurso didático e pedagógico na construção do conhecimento da História em sala de aula. Temas como: Guerra Fria, luta pelos direitos civis e a dessegregação racial, Guerra do Vietnã e seus impactos, o existencialismo como corrente de pensamento que influenciou os anos 60 e 70, o estoicismo como vertente da resistência às mazelas da vida, o feminismo e a vida das mulheres na história analisando sua condição social, entre muitos outros temas, podem e devem ser explorados em *Forrest Gump: o contador de histórias* (1994).

O texto aborda uma proposta de temas e sugestões de reflexão, que podem ser trabalhadas em sala de aula, mas não que precisam ou devam ser as mesmas. O professor(a) pode elaborar fichas técnicas, produzir um material

mais acessível ou detalhado para os alunos internalizarem ferramentas para análise da linguagem cinematográfica deste ou qualquer outro filme. O escopo é dizer: *Forrest Gump: o contador de histórias* apresenta uma boa escolha nas temáticas para ensino da História com um toque de interdisciplinaridade com outras áreas do conhecimento, além de divertido e com uma narrativa cheia de emoções para se “contar histórias” em sala de aula.

Referências

ALMEIDA, Vanusia Lopes de; FONSECA Vitória Azevedo; OLIVEIRA, Regina Soares. **A reflexão e a prática de ensino de História**. São Paulo: Editora Blucher, 2012. v. 6.

AZEVEDO, Cecília. **Forrest Gump**: uma poesia conservadora. Revista Tempo Amazônico, v. 3, n. 2, p. 24-47, 2016.

BARROS FILHO, Clóvis de; MEUCCI, Arthur. **A vida que vale a pena ser vivida**. São Paulo: Vozes, 2009. E-book. Disponível em: <https://plataforma.bvirtual.com.br>. Acesso em: 23 jul. 2025.

BARROS, José d'A. Cinema e história – as funções do cinema como agente, fonte e representação da história. **Ler História**, n. 52, p. 127-159, 2007.

BUCKINGHAM, Will *et al.* **O livro da filosofia**. Tradução de Douglas Kim. São Paulo: Globo, 2011.

CARRIÈRE, Jean-Claude. **A linguagem secreta do cinema**. Tradução de Fernando Albagli e Benjamin Albagli. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano**: artes de fazer. Petrópolis: Vozes, 1998.

FERREIRA, Rodrigo de Almeida. **Luz, Câmera e História**: Práticas de ensino com cinema. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2018.

FONSECA, Fabiana Bechara; LUCA, Gabriel Gomes de; LUIZ, Fernanda Bordinon. **Psicologia da Educação**. Curitiba: Fael, 2013.

FORREST GUMP: O CONTADOR DE HISTÓRIAS. Direção: Robert Zemeckis. Estados Unidos: Paramount Pictures, 1994. 1 filme (142 min), son., color.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia da autonomia**: saberes necessários à prática educativa. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

HEIDEGGER, Martin. **A origem da obra de arte**. Tradução de Maria da Conceição Costa. Edições 70, 1999.

HOBBSAWM, Eric John Ernest. **A Era dos Extremos**: O Breve Século XX (1914-1991). São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

KARNAL, Leandro *et al.* **História dos Estados Unidos**: das origens ao século XXI. São Paulo: Contexto, 2020.

KOSSOY, Boris. **Fotografia & História**. 5. ed. Cotia: Ateliê Editorial, 2020.

LERA, José María Caparrós. Análisis crítico del cine argumental. **Historia, Antropología y Fuentes Orales**, Barcelona, n. 18, p. 89-102, 1997.

MARTIN, Marcel. **A linguagem Cinematográfica**. Tradução de Lauro Antônio e Maria Eduarda Colares. Lisboa: Dinalivro, 2005.

PARTE III

CINEMA, IDENTIDADE
E CONFLITOS
SÓCIO-CULTURAIS

Entre a tradição e a ruptura:

Abril Despedaçado (2001) como fonte para a História Social do Sertão

WANDRESSA LIMA DE OLIVEIRA

O cinema, enquanto arte e linguagem, nos possibilita não só representar a realidade, mas também ressignificá-la por meio de diferentes perspectivas socioculturais. Nesse sentido, o filme *Abril Despedaçado* (2001), dirigido por Walter Salles, é um referencial sobre as questões presentes da vida humana: honra, tradição, violência e liberdade. Baseado na obra de Ismail Kadaré (1933-2024), o filme traz para o interior do Brasil uma história que se passa na Albânia, com suas leis de vingança, o “Kanun”, e o pacto de “Besa”.¹ Essa mudança de cenário não diminui o impacto universal dos dilemas apresentados, mas realça como certas práticas sociais permanecem fortes através do tempo e das culturas, ligadas à história e à memória de um povo.

A ação se passa em um período referente ao início do século XX, por volta de 1910. O filme *Abril Despedaçado* (2001), nos apresenta a história de Tonho, um rapaz que se vê indeciso entre a honra de sua família e a vontade de

¹ As montanhas da Albânia são conhecidas pela tradição cultural, que pode ser expressa em seu código de vingança conhecido como “Kanun” e no juramento de “Besa”. O Kanun estabelece um conjunto de leis tradicionais que regem muitos aspectos da vida social, incluindo vingança por sangue e também “Besa” um importante juramento de honra e hospitalidade (KADARÉ, Ismail. *Abril Despedaçado*. Trad. Bernardo Joffily. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 2002).

se libertar do ciclo de violência que domina sua existência. A trama se desenvolve em volta de um costume de vingança que vem de seus antepassados, o qual obriga os homens da família a matar para defender a honra, gerando uma corrente sem fim de violência justificada pelos costumes e pela tradição. A decisão de usar o cenário nordestino não foi por acaso, a região representa no imaginário social, um lugar de luta, dor e sobrevivência, ao mesmo tempo em que possui marcas históricas de esquecimento pelo governo e de continuidade de sistemas que excluem.

O Sertão como espaço de resistência

A região do Sertão, tanto no aspecto físico quanto no imaginário, surge como um local hostil e severo, espelhando a dureza dos laços sociais moldados por uma cultura de violência ritualizada. Portanto, além de ser um espaço físico, acaba se tornando uma condição existencial. A secura do solo, o distanciamento e as condições de vida difíceis atuam como representações da paralisia social e afetiva das figuras que ali habitam. Diante disso, o ciclo de violência atua como um mecanismo de regulação social que substitui a ação do governo, evidenciando a falta ou a fragilidade das entidades oficiais de justiça. O sistema patriarcal é mais um alicerce que ampara essa estrutura. Os homens são educados desde a infância para serem os executores da vingança, ao passo que as mulheres, mesmo sem voz ativa, desempenham um papel fundamental na preservação ou na quebra desse padrão.

Em *Abril Despedaçado* (2001), as figuras não são meros atores em uma trama tensa; elas corporificam símbolos que refletem as complexidades da sociedade brasileira, particularmente no Nordeste. Cada personagem no filme foi elaborado para expor facetas da cultura sertaneja, dos costumes patriarcais e das relações de força e oposição que permeiam os laços familiares e comunitários. Tonho, o personagem central, personifica o indivíduo em transformação, dividido entre o fardo de um costume herdado, a obrigação de vingar a família e a vontade de um destino novo. Sua jornada emocional é mostrada através de olhares profundos, ações discretas e uma tristeza silenciosa, evidenciando um amadurecimento pessoal cheio de dúvidas. O personagem demonstra o emba-

te entre o dever (imposto pelo pai e pela honra) e a inclinação pessoal (vista na amizade com o grupo de artistas e no carinho pelo irmão caçula, Pacu).

Os retratos dos falecidos na parede servem como uma lembrança visual da dor e da violência que passaram de geração em geração. Cada imagem representa não só um familiar querido que se foi, mas uma vida tirada por causa de uma regra de honra da família. A presença constante dessas fotos na parede aumenta a sensação de que a tragédia não tem fim, como se os mortos estivessem de olho nos vivos e os lembrassem do que “devem” fazer. Assim, pela história, as famílias que começaram uma briga por terras, eram obrigadas a usar a violência contra a vida. Quando alguém de uma família é morto, a mesma precisa se vingar matando alguém da outra família, geralmente um homem jovem. Essa vingança passa de pais para filhos, como se fosse uma obrigação moral e social.



Figura 12. A bolandeira e o sistema de repetição.

Fonte: *Abril Despedaçado*, minutos 01:07:33.

Em determinado momento do filme, os bois que movimentam a bolandeira, tão acostumados a esse trabalho rotineiro, giram as engrenagens sem a ajuda de ninguém, como se estivessem alheios ao mundo e concentrados unicamente nessa árdua tarefa. A bolandeira que serve para a produção da rapadura, doce vendido pela família, nos mostra que esse cenário é repleto de conflitos, praticamente não há diálogos durante o trabalho, apenas os gritos do pai direcionados aos bois para que trabalhem sem descanso. Esse cenário é

movido para garantir a sobrevivência e a propriedade, condições que por sua vez são objeto de disputas em consequência das vinganças entre os Breve e os Ferreira, famílias que são rivais.

Tonho representa o modelo do “herói trágico” atual, que ao contrário dos heróis antigos, não quer fama, mas sim mudar as coisas. Sua jornada é marcada por uma mudança na forma de ver a violência que herdou, o que o faz ser um símbolo da juventude que questiona as tradições que mantêm sistemas de opressão. Tonho, nesse sentido, mostra o conflito entre o costume e a mudança. O encontro com o grupo de artistas viajantes é como um empurrão para que ele mude de caminho. A arte, a infância do irmão mais novo e a chance de imaginar outros mundos surgem como oportunidades em um mundo marcado pelo destino. A luta interna do personagem principal mostra, então, a tensão entre o indivíduo e o grupo, entre o destino que lhe foi imposto e o desejo de ser livre, tensões que ainda são sentidas no Brasil de hoje, principalmente nas periferias e nos lugares ainda esquecidos pelo governo.

É válido interpretar o circo como uma representação da arte, vista como uma chance de contestação cultural e política. Frente à crueldade institucional e ao silêncio imposto pelo sistema patriarcal, a arte se apresenta como uma via alternativa de expressão e liberdade. A presença do circo nos lembra da existência de outras maneiras de viver, contar histórias e experienciar o mundo, caminhos que não envolvem a lógica da violência e da obediência cega. De acordo com Fischer (1987, p. 20), “a arte é necessária para que o homem se torne capaz de conhecer e mudar o mundo”.

A diferença entre o universo da trupe circense e o da família de Tonho deixa claro um confronto simbólico entre dois modelos de sociedade. Um é alicerçado na tradição e na repetição de traumas e o outro que se apoia nas escolhas individuais e no afeto. É relevante notar que o encontro com o circo ocorre justamente quando Tonho começa a questionar seu papel na corrente de vingança. No plano estético, o circo também desempenha um papel visual importante. Em meio à paisagem árida e às cores desbotadas do sertão nos períodos de seca, as roupas dos artistas, a tenda do circo e os acessórios do espetáculo trazem cor, movimento e energia à cena. Essa mudança visual acompanha a transformação interna do protagonista, estabelecendo uma sintonia entre forma e conteúdo que intensifica o poder simbólico da arte como agente

de mudança. Conforme apontam Deleuze e Guattari (1995), esses pequenos rompimentos com a norma podem ser entendidos como “linhas de fuga”, formas de resistência aos sistemas opressivos e repetitivos:

Quando os sociólogos falam de cultura, eles pressupõem, em suas discussões, pelo menos duas referências importantes: a tradição e as artes. Ambas são vistas como fontes de legitimidade, estabelecendo, como diria Weber, tipos diferenciados de dominação. Tradição e artes surgem, assim, como esferas da cultura, congregando um conjunto de valores que orientam a conduta, canalizando as aspirações, o pensamento e a vontade dos homens. A tradição procura paralisar a história, invocando a memória coletiva como instituição privilegiada de autoridade (Ortiz, 1994, p. 183).

O circo não soluciona os conflitos estruturais presentes na vida de Tonho, mas oferece um vislumbre de um futuro diferente. Ele representa uma alternativa efêmera, que momentaneamente quebra a lógica do trágico e abre espaço para o sensível, o lúdico e o imaginativo. Nesse sentido, sua função é tanto estética quanto política, pois é por meio do circo que se expressa uma crítica à aceitação da violência e se vislumbra a possibilidade de romper com estruturas sociais ultrapassadas. Como símbolo de mobilidade, criatividade e resistência, o circo não apenas encanta, ele desloca, transforma e desafia. É nele que a semente da mudança encontra um ambiente propício, mesmo que, no final, a realidade do sertão se imponha novamente com força avassaladora. A inclusão do circo na história sugere a chance de conceber outros modos de vida, livres das amarras do lugar e da cultura. Dessa forma, sua presença marca Tonho e o espectador com a pergunta fundamental: será que é possível viver de outra forma?

A história tecida em torno de costumes antigos, do retorno da retaliação e da dor profunda, fincada no coração do sertão, ecoa de forma crítica às reflexões de Durval Muniz Albuquerque Junior (2011). O autor questiona as visões fixas do Nordeste como um espaço parado no tempo, brutal e sem mudanças. Para ele, o Nordeste é uma invenção discursiva, moldada ao longo da história e perpetuada por jogos de poder na política e na cultura. Tonho, a figura central do filme, personifica o indivíduo preso a esses costumes, sem poder escapar

das regras ditadas pela memória comum da honra e da morte. No entanto, a identidade é algo construído pelo discurso, e não algo inerente ou imutável. No filme, a lembrança da família surge como ferramenta de domínio, refletindo a crítica do autor sobre como o passado é usado para fins políticos. A vingança, vista como um caminho inevitável, revela o fardo das palavras que fazem da violência algo natural.

A imagem da mãe se molda através da capacidade de suportar, da resistência discreta e da transmissão silenciosa da angústia. Inicialmente, ela aparenta ser uma figura coadjuvante, com mínima influência nos acontecimentos principais da história. Contudo, um exame mais profundo demonstra que sua presença desempenha um papel simbólico essencial. Ela personifica a ligação entre o sofrimento transmitido através das gerações e o anseio por transformação, sendo simultaneamente, observadora e sobrevivente de um padrão de violência imposto pelo sistema patriarcal.

Embutida numa organização social que designa aos homens o papel de defensores da honra e da vingança, a mãe é confinada ao domínio do silêncio e do zelo. É nesse contexto, frequentemente menosprezado pela sociedade patriarcal, que ela exerce um tipo peculiar de poder, o da resiliência emocional e afetiva. Sua maneira de agir não é explícita nem impositiva, mas permeada por olhares, gestos discretos, proteção disfarçada e uma dor reprimida que clama em silêncio. Ela representa o sofrimento das mulheres que, ao longo de várias gerações, testemunham a morte de filhos, cônjuges e irmãos em nome de uma honra que jamais lhes pertenceu.

Em uma análise feminista crítica, a mãe expressa o apagamento histórico das vozes femininas em culturas estruturadas por sistemas masculinos de controle. Entretanto, ela também personifica o que Judith Butler (2003) denominaria de “agência performativa do cuidado”: mesmo sem liderar diretamente as decisões da família, ela enfrenta a violência ao manter os laços afetivos e proteger simbolicamente seus filhos, especialmente Pacu e Tonho. É no ambiente familiar, e não no palco da honra, que ela atua como mediadora silenciosa da vida.

A figura materna transcende o papel de simples genitora, personificando a guardiã da memória familiar e dos traumas coletivos. Seu corpo, curvado pelo cansaço, exibe as cicatrizes de um tempo preso em repetição, onde o luto

se torna rotina. Contudo, sua resiliência irradia como farol de sobrevivência. Em um contexto dominado por homens obcecados pela honra, ela persiste, não por submissão, mas por uma força que protege a vida, mesmo nas piores adversidades.

Essa imagem da mulher resignada ecoa profundamente o papel histórico feminino em regiões devastadas pelo abandono e pela violência sistêmica. Elas carregam o fardo da ausência do Estado, do luto constante e das estruturas sociais que perpetuam a dor. No sertão de *Abril Despedaçado* (2001), a mãe é a costureira invisível que remenda os fragmentos de uma família destroçada pela honra masculina. Suas orações, proferidas diante de retratos dos falecidos ou em momentos de angústia, buscam proteger os filhos e implorar por misericórdia diante do cruel destino que os aguarda. Ela reza com fervor, tentando com a fé o que as palavras não alcançam: impedir a repetição da tragédia.

Assim, sua ligação com os filhos, especialmente com Pacu, o “Menino”, reforça seu papel como protetora do afeto. Mesmo incapaz de evitar a tragédia, sua dor demonstra uma força singular, uma dor que não se converte em vingança, mas em cuidado. A mãe representa uma alternativa à lógica do sangue, um modo de agir baseado na proteção, no silêncio e na tentativa de preservar o que resta de humanidade em meio ao deserto emocional e literal em que vivem.

Pacu, o irmão mais novo de Tonho, representa mais do que a infância em si. Ele personifica a força simbólica da imaginação, da leveza e do afeto, contrastando com o mundo adulto regido por tradições violentas e repetitivas. Em um sertão marcado pela vingança e pela morte ritualizada, Pacu introduz uma sensibilidade única, apontando para outras formas de existir e conviver. A jornada do personagem culmina em uma tragédia devastadora com o assassinato brutal de Pacu. O menino é morto a tiros enquanto corre pelos canaviais, vítima de uma emboscada planejada pela família rival para atingir Tonho e perpetuar o ciclo de vingança. Sua morte não choca apenas pela violência dirigida contra uma criança, mas principalmente por extinguir abruptamente a única fonte de ternura, imaginação e esperança naquele universo árido.



Figura 2. Conversa entre Tonho e Pacu. Fonte: <https://pt-br.facebook.com/cinematologiaBrasil/photos/abril-despeda%C3%A7ado-2002-de-walter-salles/134279200610884/>.

O diálogo retratado na Figura 2 mostra uma narrativa empregada por Pacu para ilustrar a ausência de propósito e de mudança nas jornadas familiares, que são dominadas por ciclos de falecimento, lamento e submissão cega a crenças adquiridas. A frase, apesar de sua simplicidade, condensa uma crítica estrutural significativa, ou seja, o boi representando o esforço incessante e o sacrifício, serve como uma metáfora para Tonho e sua família, que estão presos a um destino herdado. A declaração de Pacu, por sua clareza e inocência, quebra temporariamente esse ciclo ao sugerir uma interpretação do mundo fundamentada em uma consciência crítica, mesmo sendo uma voz infantil que, tragicamente, acaba sendo silenciada. Essa interpretação facilita a compreensão de como o filme atua não apenas na esfera estética, mas também nas dimensões sociais e políticas, desafiando as estruturas que mantêm a violência, a submissão e o sofrimento no ambiente retratado.

A morte de Pacu se mostra um sacrifício que simboliza Tonho, seu irmão. Mesmo não sendo algo planejado, sua morte concretiza a lógica da vingança, onde o alvo principal, o responsável pela última morte, é trocado por um familiar vulnerável. Assim, Pacu morre em vez de Tonho, evidenciando a aleatoriedade do sistema de honra que comanda as relações familiares. Sua partida age como um momento de mudança emocional na narrativa, provocando a transformação do personagem principal e uma crítica à estrutura da violência. É a partir dessa perda que Tonho encara a desumanidade do sistema de honra e de sangue que herdou. Pacu, então, não é só um irmão mais novo, mas a ligação com a sensibilidade, com um mundo ainda puro e a chance de um caminho diferente.

Sob a ótica da filosofia da infância, como sugere Kohan (2007), Pacu representa um pensamento aberto, uma experiência ainda não moldada pelas regras adultas. Sua curiosidade, brincadeiras e ternura dão ao filme uma profundidade que vai além da trama trágica, servindo como um contraste poético à brutalidade da vida no sertão retratada na narrativa. Sua morte não apenas simboliza o fim de uma vida, mas o fim de qualquer futuro possível dentro da lógica que controla os adultos ao seu redor. Na história do filme, Pacu recebe um livro de fantasia como presente da trupe do circo. O conteúdo do livro encanta Pacu porque fala do mar, algo que o menino nunca viu, mas que representa liberdade, o desconhecido e o futuro. O mar, com sua imensidão, é antítese do sertão seco e opressor mostrados nas cenas do filme.

O livro, portanto, abre a imaginação de Pacu para além da morte. Mesmo sem saber ler, há uma cena em que ele olha o livro que ganhou, entende as imagens e cria histórias a partir delas. Isso é muito importante e cheio de significados. Pierre Bourdieu (2007), ao desenvolver a ideia de violência simbólica, nos dá ferramentas para entender as dinâmicas de poder que atuam de forma sutil e invisível na reprodução das desigualdades sociais. Essa violência não se mostra pelo uso da força física, mas pela imposição de ideias e valores que justificam uma sociedade com hierarquias.

Em cenários de retaliação, notadamente em comunidades onde os costumes antigos e os princípios de honra são mantidos como alicerces da estrutura social, essa violência simbólica se revela como um costume arraigado no ser humano. Bourdieu (2014) refere-se a um “habitus”, ou seja, uma série de in-

clinações constantes e adaptáveis que moldam as visões, as ideias e os feitos, assimiladas desde cedo através da vida em sociedade e da formação familiar. Dessa forma, a vingança não é só um gesto único de revide, mas uma clara expressão da reprodução das estruturas sociais opressoras. Através da vingança, os personagens dão continuidade a um sistema que garante a permanência da força das famílias, dos coletivos ou das elites, ainda que isso implique o sofrimento e a subjugação das pessoas.

A prática da vingança, manifesta-se tanto como uma reação ao ambiente social quanto como um sistema de poder simbólico, uma vez que legitima a violência como algo intrínseco e imprescindível à manutenção da ordem estabelecida. Ela influencia corpos e mentes a assimilarem, perpetuarem e justificarem um ciclo de agressões que, embora trágico, é encarado como um dever moral inquestionável. Ao analisarmos a vingança sob a ótica da violência simbólica, constatamos que transcende questões individuais ou familiares, configurando-se como um intrincado fenômeno social, permeado por relações de poder que se revelam nos âmbitos simbólico e cultural.

Para quebrar esse padrão, torna-se imperativo desconstruir as práticas que sustentam essa violência e criar oportunidades para que novos costumes, alicerçados na equidade, no debate e no reconhecimento recíproco. Hannah Arendt (1999) apresentou a noção de “banalidade do mal”, que nos ajuda a entender a violência do dia-a-dia retratada no filme. A autora argumentava que pessoas comuns podem cometer atos sem considerar as consequências éticas, apenas seguindo ordens ou tradições. Embora a banalidade do mal, como definida por Arendt (1999) se refira a contextos totalitários, a lógica de adesão irrefletida a práticas violentas no filme pode ser interpretada como uma forma análoga de naturalização da barbárie. Na narrativa, Tonho é arrastado para um ciclo de vingança familiar, onde tirar e perder vidas se tornaram ações rotineiras e esperadas. Não se trata de maldade consciente, mas de ausência de reflexão. A figura do pai no filme intensifica essa ideia de obediência cega à tradição da honra, mesmo que isso leve à ruína da própria família. Assim, a trama mostra, de forma sensível e visual, como a violência pode se tornar banal quando enraizada em estruturas sociais que suprimem o pensamento crítico e a moral individual.

A construção estética do filme e sua dimensão crítica

A maneira como a iluminação é usada no filme está repleta de significados; boa parte da história se desenrola em cenários com luz vinda da natureza, que varia entre o sol forte e brilhante do sertão e à meia-luz de residências modestas, quase obscuras. Essa alternância acentua o contraste entre o mundo exterior, marcado pela natureza, pela liberdade, pelo tempo, e o mundo interior das casas, da família, onde o peso das tradições e das normas vigentes oprime quem vive ali. A paisagem natural do sertão, com sua aridez e rigidez, intensifica a sensação de isolamento e inevitabilidade. O cenário se torna quase um personagem cruel, que simboliza a imutabilidade da ordem antiga e a luta pela sobrevivência.

Como defende o historiador Marc Ferro (2010), o cinema é um jeito de construir e interpretar a história, não só como diversão, mas como uma fonte que expressa valores, ideias e lembranças de uma época. O filme de Walter Salles vai além de uma simples história, exibindo uma representação visual e emocional que coloca o público perto das complexas dinâmicas sociais e culturais daquele tempo, mostrando o efeito das tradições e das condições sociais na vida dos personagens. Desse modo, o filme confirma a análise de Ferro (2010) sobre o cinema como um instrumento essencial para a análise crítica do passado e para a formação do imaginário histórico.

A fotografia é um dos elementos mais marcantes do filme e exerce papel fundamental na construção da atmosfera emocional da narrativa. Com uma paleta de cores dominada por tons quentes e terrosos, a imagem retrata com precisão a aridez do sertão nordestino, ressaltando o isolamento e a secura da vida sertaneja. O uso recorrente de planos abertos evidencia a vastidão da paisagem e a pequenez dos personagens diante do ambiente hostil, reforçando visualmente o sentimento de destino implacável que permeia a história. Já os planos fechados e intimistas captam a expressão contida das emoções dos personagens, enfatizando o sofrimento silencioso imposto por um código de honra.

Em sintonia, a música interage de forma delicada com a parte visual, acentuando o peso emocional da história. Através de instrumentos típicos da região e melodias simples, a música ajuda a inserir o público no cenário do sertão e desperta sentimentos de tristeza, apreensão e força. Em diversas oca-

siões, o silêncio também é usado como ferramenta de expressão, permitindo que sons da natureza, como o vento, o som da madeira ou os cavalos correndo, ganhem destaque e fortaleçam a experiência na realidade apresentada.

Dessa forma, a imagem e a música não só tornam o filme mais bonito, mas também exercem papéis narrativos importantes. Em conjunto, elas aumentam a experiência sensorial do trabalho e aprofundam a compreensão do contexto histórico e social enfrentado pelos personagens, mostrando o poder estético e político do cinema como forma de expressão histórica. O filme cria uma interpretação crítica de uma época e de uma cultura através da imagem e do som, permitindo que o espectador não só veja, mas sinta o impacto das estruturas sociais sobre cada pessoa.

Na história de *Abril Despedaçado* (2001), a camisa manchada de sangue se destaca como um dos símbolos mais marcantes e complexos, carregando diversos significados que se relacionam diretamente com os temas principais do filme: a violência, a responsabilidade, o fardo da tradição e o destino inevitável. A cena da camisa suja de sangue estendida no varal possui um significado muito forte e simbólico dentro da história. Não é só uma peça de roupa suja de sangue, mas um aviso público e silencioso que anuncia a vingança, a morte que aconteceu e o cumprimento da tradição. Quando a camisa é colocada no varal, ela serve como um tipo de recado para a comunidade e para os familiares, ou seja, o ato de violência foi realizado, o ciclo da vingança está acontecendo. Esse gesto tem um efeito de ritual, pois torna visível a ação que geralmente é particular ou escondida, transformando-a em algo público.



Figura 3. Camisa como símbolo do código de honra.

Fonte: Filme *Abril Despedaçado*, minutos 00:01:35.

A camisa no varal é uma marca visível da tragédia e do destino inevitável que assola a família. Ela atua como um aviso silencioso, que sinaliza tanto a vitória quanto a condenação, porque, no código da vingança, matar significa garantir a honra, mas também condena o autor à própria morte, perpetuando o ciclo de violência. Além disso, a exposição da camisa serve para reforçar o peso social e cultural desse sistema violento, pois quando o sangue da camisa amarelar, se inicia um novo ciclo da vingança. A camisa não deixa espaço para dúvidas, todos sabem que a ordem foi mantida, mas também que o preço será alto. É um lembrete materializado da presença constante da morte, da culpa e da tragédia que cercam os personagens.

Ao transpor um drama familiar para o cenário árido do sertão nordestino em 1910, a trama do filme vai além da mera representação visual de uma época e lugar. Valim (2012, p. 285) argumenta que o cinema “não é apenas uma prática social, mas um gerador de práticas sociais” com poder de “veicular representações ou propor modelos” para interpretar a realidade. Assim, a narrativa fílmica desempenha um papel duplo, enquanto encena uma cultura de vingança herdada de códigos de honra antigos, como o Kanun albanês, também oferece uma crítica a essas estruturas, incentivando o debate sobre mudança, iniciativa individual e transformação da sociedade.

A morte de Pacu, por exemplo, simboliza o fracasso de um sistema baseado no sangue e na obrigação hereditária. É desse evento que o personagem principal, Tonho percebe o quão aleatório é o ciclo de vingança. O filme, portanto, conforme Barros (2007), deve ser encarado como uma representação com intenção e significado, inserida em um sistema de comunicação que espelha e influencia as formas de pensar, sentir e agir da sociedade.

No livro *Vidas Secas*, Graciliano Ramos (2005) retrata um sertão que ressoa no filme, um cenário opressivo onde a existência é árdua, as perspectivas são limitadas e os personagens internalizam seus sofrimentos. Por sua vez, José Lins do Rego, em títulos como *Fogo Morto* (2016) e *Menino de Engenho* (2002), examina as normas da autoridade patriarcal e a brutalidade transmitida através das linhagens familiares, notavelmente evidente no percurso de Tonho. Tanto nos livros quanto na adaptação cinematográfica, o fardo da herança cultural é percebido como um cárcere, e a juventude, exemplificada em Pacu, emerge como a oportunidade de romper o padrão já estabelecido. Assim, *Abril*

Despedaçado (2001) se revela como uma obra que transporta para o cinema as mesmas indagações e críticas sociais já abordadas na literatura do Nordeste do século XX.

Considerações finais

O filme se mostra uma obra interessante para entender os mecanismos sociais, culturais e históricos, de um determinado período abordado. Ao mostrar a lógica da vingança de sangue e a continuidade dos códigos de honra entre famílias inimigas, o enredo expõe uma realidade onde a desigualdade social, a falta do governo e a tradição profundamente arraigada moldavam os caminhos da vida e da morte.

Com uma narrativa poética e visualmente impactante, o filme ultrapassa a história pessoal de Tonho para lançar luz sobre um contexto maior de opressão, fatalismo e resistência discreta. Ao apresentar personagens que vivem aprisionados em um ciclo de violência herdado, o filme possibilita uma análise crítica sobre o fardo das tradições, a carência de alternativas sociais e a busca por mudança e liberdade em meio ao desespero. A trajetória de Tonho, preso em um padrão de retaliação imposto, ilustra o conceito de “ralé brasileira” de Jessé Souza (2009), indivíduos moldados por uma cultura de sujeição, respeito e submissão. A violência retratada no filme é tanto física quanto simbólica e arraigada, espelhando uma sociedade que desvaloriza os menos favorecidos e perpetua hábitos antigos em defesa da tradição. O pai dominador personifica a classe alta que, na visão do autor, explora a falta de conhecimento e o medo para preservar o sistema social.

O filme, ao delinear a narrativa no decorrer do século XX, instiga uma análise incisiva acerca das estruturas persistentes ao longo dos anos. Embora os acontecimentos ilustrados pertençam a um tempo remoto, o ato de fazer justiça com as próprias mãos, a segregação de territórios inteiros e a perpetuação da violência como legado familiar seguem a ecoar, sob outras roupagens, no Brasil atual. Dessa forma, o trabalho vai além de retratar o passado, tornando-se uma metáfora sobre a dificuldade de acabar com a repetição da violência na comunidade, mesmo quando as pessoas querem mudanças. Assim, a trama

não apenas amplia nosso entendimento sobre o período histórico que retrata, mas igualmente nos convida a refletir sobre as consequências das escolhas humanas e coletivas que moldaram a vida no sertão, incentivando o espectador a pensar a respeito das transformações essenciais para superar velhos padrões de violência e exclusão.

Referências

ABRIL DESPEDAÇADO. Direção: Walter Salles. Roteiro: Karim Aïnouz et al. Produção: Arthur Cohn e Carola Scotta. Intérpretes: Rodrigo Santoro, José Dumont, Rita Assemany, 2001, Dvd, (105 min).

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. **A invenção do Nordeste e outras artes**. 4. ed. São Paulo: Cortez, 2011.

ARENDT, Hannah. **Eichmann em Jerusalém**: um relato sobre a banalidade do mal. Tradução de José Rubens Siqueira. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

BARROS, José D' Assunção. Cinema e história– as funções do cinema como agente, fonte e representação da história. **Ler história**, n. 52, p. 127-159, 2007.

Bourdieu, P. **A distinção**: crítica social do julgamento. São Paulo: Edusp; Porto Alegre: Zouk, 2014.

BOURDIEU, P. **O poder simbólico**. 10. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2007.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero**: feminismo e subversão da identidade. Trad. de Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **Mil platôs**: capitalismo e esquizofrenia. São Paulo: Editora 34, 1995.

FERRO, Marc. **Cinema e história**. 2. ed. rev. e ampl. São Paulo: Paz e terra, 2010.

FISCHER, E. **A necessidade da arte**. 9. ed. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan, 1987.

KADARÉ, Ismail. **Abril Despedaçado**. Trad. Bernardo Joffily. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 2002.

- KOHAN, W. O. **Infância, educação e filosofia**. Petrópolis: Vozes, 2007.
- ORTIZ, Renato. **Mundialização e Cultura**. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- RAMOS, Graciliano. **Vidas Secas**. São Paulo: Editora Record, 2005.
- REGO, José Lins do. **Fogo Morto**. 79. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2016.
- REGO, José Lins do. **Menino de Engenho**. 83.ed. Rio de Janeiro: Editora José Olympio, 2002.
- SOUZA, Jessé. **A rale brasileira: quem é e como vive**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.
- VALIM, Alexandre B. História e Cinema. *In*: CARDOSO, Ciro F.; VAINFAS, Ronaldo (Orgs.). **Novos Domínios da História**. Rio de Janeiro: Elsevier, 2012. p. 283-300.

Pra viajar em Porto Alegre não precisa gasolina, *Deu pra ti anos 70* (1981):

a cidade como cena e discurso na construção de memórias e utopias¹

WELISSON BERNARDI

O longa-metragem *Deu pra ti anos 70* (1981), produzido na bitola Super-8, representa um marco fundamental na historiografia do cinema gaúcho. A obra inovou ao colocar em cena a juventude urbana porto-alegrense, um segmento até então marginalizado nas telas locais, visto que a produção cinematográfica do Rio Grande do Sul estava fortemente atrelada às temáticas rurais.

Em contraposição a essa estética tradicional, o filme emergiu em um momento de inflexão histórica da transição para a democracia. Como destaca Paulo César Teixeira no documentário *Filme sobre um Bom Fim* (2013), a juventude que ingressa nos anos 1980 enfrentava um abismo geracional em relação aos pais, impulsionada por uma dupla opressão: a política, decorrente da Ditadura Militar, e a de costumes. Nesse contexto, a produção assumiu um caráter marcadamente geracional e vivencial. Giba Assis Brasil relembra que muitos personagens possuíam traços autobiográficos, construídos a partir das vivências dos próprios realizadores. O impacto de *Deu pra ti anos 70* ecoou de

¹ Este texto é um desdobramento de minhas pesquisas no âmbito do Programa de Pós-Graduação em História da Universidade de Passo Fundo, as quais tocam a produção cinematográfica e musical porto-alegrense como uma expressão juvenil em um momento de inflexão histórica, que é a redemocratização.

forma decisiva na cena cultural posterior, influenciando produções cinematográficas como *Coisa na Roda*² (1982), *Inverno*³ (1983) e *Verdes Anos*⁴ (1984), além de reverberar na música de Nei Lisboa, Júlio Reny e Os Replicantes, artistas que, inclusive, integraram o elenco do filme.

Diante desse panorama, este capítulo busca analisar a constituição da obra não como um mero inventário cronológico de uma década, mas como uma contribuição decisiva para a formação cultural e identitária de uma geração que tencionava as estruturas vigentes. O problema central da pesquisa reside na validação da hipótese de que o filme representa muito mais os anseios e as inquietações juvenis do exato período em que foi produzido do que um esforço de síntese histórica dos anos 1970. Assim, o estudo contribui para a compreensão da juventude porto-alegrense que, reprimida pelo regime militar, começava a desabrochar com a abertura política e a redemocratização. Essa efervescência expressou-se na apropriação dos espaços urbanos e nas manifestações artísticas locais, confluindo no ecossistema social retratado no filme.

Para dar conta dessa complexidade, a análise e leitura do filme segue as orientações metodológicas de Lera (1997) em *Análisis crítico del cine argumen-*

² *Coisa na Roda* (1982), mergulha nas práticas cotidianas da juventude universitária do início dos anos 80, focando na vida em comunidade e na desilusão política. O cenário do apartamento compartilhado, cartazes do filme *Deu pra ti anos 70* e discos de Nelson Coelho de Castro, funcionam como um microcosmo da cena cultural porto-alegrense. Ali, o tudo posto na roda (dinheiro, afetos, ideias) representa a tentativa de criar micro-utopias dentro do espaço urbano controlado. Um ponto alto da obra é a representação das assembleias estudantis. O filme capta o desgaste do discurso militante ortodoxo. A nudez e o sexo são tratados com uma naturalidade que afronta a moral conservadora da ditadura. A cena do banho coletivo na cachoeira simboliza a busca por um estado de natureza e liberdade que o regime tentou suprimir. O personagem Alfredo, mais velho e desiludido, serve como contraponto: ele carrega o peso do passado, enquanto os mais jovens tentam levar a vida com um polegar estendido na beira da estrada.

³ Em *Inverno* (1983), o protagonista encarna o arquétipo do jovem intelectualizado que transita entre a formação em jornalismo e o subemprego em uma imobiliária, uma metáfora para a estagnação econômica do início da década de 1980. O uso de fluxos de consciência e alucinações revela uma agressividade e um desejo reprimidos pela norma social.

⁴ Lançado em 1984 e ambientado em 1972, utiliza a memória para reconstruir o período mais sombrio da ditadura militar (os anos de chumbo) sob a perspectiva de adolescentes em uma cidade do interior gaúcho. Entre os pontos analisados está a educação como um ponto de disputa, na cena em que Leopoldo, pai de Nando, critica os manuais escolares e sugere a leitura de Celso Furtado, em que é central para entender o controle ideológico do regime sobre o ensino. Outro ponto é a presença onipresente da repressão em que o regime militar não aparece apenas em discussões de bar, onde Leopoldo confronta a alienação dos que negam a existência de torturados e desaparecidos, mas também na figura da professora de literatura, que tem a casa vigiada e vê e a necessidade de fuga para o Uruguai ou Chile. A trilha sonora, com a canção homônima de Nei Lisboa e o encerramento com *Armadilha* de Nelson Coelho de Castro, amarra o sentimento de uma geração que cresceu entre o despertar dos sentidos e o cerco do autoritarismo.

tal, estruturando-se em quatro eixos: contextualização (histórica e fílmica), processo de criação, análise interna da obra e seu impacto cultural. A fundamentação teórica que rege as relações entre Cinema e História baseia-se nos estudos de Barros (2007) e Valim (2012).

Segundo José d'Assunção Barros (2007, p. 6) “[...] qualquer obra cinematográfica – seja um documentário ou uma pura ficção – é sempre portadora de retratos, de marcas e de indícios significativos da sociedade que a produziu”. O cinema, desde sua constituição tem sido um poderoso agente histórico, seja através da indústria cultural, seja através de ações estatais, dos usos políticos e ideológicos ou até mesmo das resistências a estas mesmas forças (Barros, 2007, p. 4).

[...] a fonte cinematográfica, particularmente a fonte fílmica, torna-se evidentemente uma documentação imprescindível para a História Cultural – uma vez que ela revela imaginários, visões de mundo, padrões de comportamento, mentalidades, sistemas de hábitos, hierarquias sociais cristalizadas em formações discursivas, e tantos outros aspectos vinculados à de uma determinada sociedade historicamente localizada (Barros, 2007, p. 6).

Sob essa ótica, a fonte fílmica torna-se documentação imprescindível para a História Cultural, pois revela imaginários, visões de mundo, padrões de comportamento e mentalidades de uma sociedade historicamente localizada. Na mesma linha, Alexandre Busko Valim (2012), dialogando com Michèle Lagny, adverte que a análise histórica deve ir além da mera recepção do espectador. É preciso compreender o cinema como uma prática social indissociável da cultura, um dispositivo que não apenas testemunha as formas de agir, pensar e sentir de uma época, mas que também atua como um gerador e propagador de novos modelos e sensibilidades sociais (Valim, 2012, p. 285). É sob essa perspectiva interdiscursiva que este texto se constrói.

A contextualização socioespacial da Porto Alegre daquele período é amparada pelas contribuições de Sandra Jatahy Pesavento (1999), que traça o panorama histórico da cidade; Juremir Machado da Silva (1991), que discute as tensões entre o urbano moderno e o pós-moderno; e Lucio Fernandes Pedroso (2019), que investiga especificamente o território do bairro Bom Fim como

epicentro cultural. Complementarmente, a pesquisa utiliza a história oral como fonte fundamental, incorporando trechos de entrevistas e depoimentos de figuras-chave do movimento como Nelson Nadotti, Giba Assis Brasil, Ceres Victoria, Nei Lisboa, Claudinho Pereira, Juremir Machado, Polaca, Marcelo Ferla, Fiapo Barth e Julio Reny. Além dos importantes trabalhos críticos de Reis e Rocha (2007), Alvim (2019), Becker (1986), Haussen (2009), Rossini (1995) Seligman (1995) e da coletânea de memórias organizada por Trusz, no livro *Verdes Anos: Memórias de um filme e de uma geração* (2016).

Deu pra ti, baixo astral, vou pra Porto Alegre, tchau!⁵

Os anos 1970 começam com um país que vivia o milagre econômico⁶ ao mesmo tempo que reprimia guerrilhas urbanas e rurais, vivenciava sequestros, torturas, atentados políticos, além de constantes protestos contra o regime estabelecido, que censurava, prendia e matava. Essa época é também de grandes mudanças urbanas em Porto Alegre, com grandes construções públicas, e nesse clima de euforia econômica que nasce o período áureo da Esquina Maldita⁷, onde intelectuais e artistas se reuniam para debater questões políti-

⁵ Trecho da música “*Deu Pra ti*”, da dupla Kleiton e Kleidir.

⁶ Período de grande e rápido crescimento econômico, mas que segundo José Murilo de Carvalho (2018, p. 172) beneficiou de maneira desigual setores da população, onde as desigualdades haviam crescido ao invés de diminuir. Estas desigualdades mencionadas não ficaram muito evidentes à época, período de grandes transformações na demografia e composição de ofertas de empregos, associados a um grande deslocamento de população do campo para as cidades. Em 1960, a população urbana era de 44,7% do total. Já em 1980, o número saltou para 67,6%, que em números absolutos, a população urbana aumentou cerca de 50 milhões de pessoas (Carvalho, 2018, p. 173). Houve também uma mudança nas formas de trabalho e ocupação de emprego, anteriormente concentradas no setor primário (agricultura, pecuária e mineração), e com o advento da migração para as cidades, passou ao setor secundário (indústria) e terciário (transporte, serviços, administração), mudanças que dadas as condições de trabalho no meio rural, causavam uma sensação de melhoria nas condições de vida (Carvalho, 2018, p. 174).

⁷ Numa época em que se enterravam livros para escapar da prisão, a Esquina Maldita era um gueto daqueles que pertenceram a uma geração que enfrentou a censura prévia, como se apresentava o poeta San Martin. O lugar, segundo ele, passava uma sensação de liberdade. “Ou você estava ali, ou estava em perigo”. Conta ainda que aprendeu mais sobre economia no bar *Alaska* do que em qualquer outro lugar. O estabelecimento reuniu professores, estudantes e os “velhos comunistas” de Porto Alegre (Teixeira, 2012, p. 12). Paulo Burd, em entrevista para Lucio Fernandes Pedroso, fala sobre a Esquina Maldita ter se tornado um território livre, onde as pessoas podiam se comportar de formas diferentes daquelas que eram aceitas enquanto toleráveis pelo resto da sociedade. “A gente bebia, a gente derrubava governo, a gente derrubava as mesas, a gente derrubava o garçon” (Pedroso, 2019, p. 47). O apogeu da Esquina Maldita se deu na década de 1970, canalizada em três bares: *Alaska*, *Estudantil* e *Copa 70*. O lugar canalizava intelectuais, artistas e alunos da UFRGS. De

cas e beber. Com o esgotamento do milagre econômico, começa o período de abertura política. Em 1979, é sancionada a Lei da Anistia no governo do General Figueiredo, que permitiu a volta de figuras importantes ao Brasil, como Leonel Brizola e Fernando Gabeira, por exemplo. Em Porto Alegre começa o movimento “Deu pra ti anos 70” que comemorava o fim da década. A geração que cresceu com o AI-5, reclamava um novo país (Pesavento, 1999, p. 61-63).

No início dos anos 1980 a censura ainda fazia parte do cotidiano. Giba Assis Brasil conta que o filme *Deu pra ti anos 70*, por exemplo, que tinha referência à droga, o censor do Estado ficou em dúvida e mandou o filme para Brasília, o que os deixou apavorados com a possibilidade do filme sumir, pois era a única cópia (Trusz, 2016, p. 222).

Nicoli Isabel dos Reis e Ana Luísa Carvalho da Rocha (2007), buscaram observar as transformações ocorridas na cidade, as mudanças de trajetos e as sociabilidades dos atores do movimento “Deu pra ti anos 70”. Para isso, realizaram algumas entrevistas com Ceres Victoria, Mauro Borba, Giba Assis Brasil, Nei Lisboa⁸ e Nelson Nadotti.

Segue relato de Ceres Victora, trazido pelas autoras:

[...] na sala de aula, no bar, tu via uma pessoa estranha, ninguém falava nada. Porque tu não sabia se era rato. Mas eu acho que o final da década de 70 pega também o final disso. Eu tenho muito claro assim, que já esses protestos, essas passeatas no Centro que se fazia eventualmente pela universidade, já era uma coisa menos temerária... a gente tinha medo porque tinha muito mais

acordo com Juremir Machado da Silva (1991, p. 62) a esquina recebeu a alcunha de maldita porque “[...] era o *point* das vanguardas, o reduto da contestação, o espaço da discussão política e da resistência à ditadura militar, por onde entraram e firmaram-se importantes mudanças comportamentais. Intensificaram-se as lutas pela emancipação da mulher, fortaleceu-se o respeito pelos homossexuais, combateu-se o machismo, viveram-se radicalmente os sonhos das relações abertas e da liberdade sexual. Partiu-se para a defesa das diferenças. Pela esquina maldita, Porto Alegre mergulhou na pluralidade cotidiana, caminhou em direção ao direito à singularidade e aprofundou-se no exame e na recusa do conservadorismo moral”. O pessoal que frequentava os espaços usavam barbas à Che Guevara e desfilavam com livros de Herbert Marcuse e Lukács embaixo do braço. Marxistas-leninistas, trotskistas, stalinistas e anarquistas estavam por toda parte. VPR, VAR-Palmares, MR8, ALN e Polop congregava os revolucionários (Silva, 1991, p. 63). A paisagem era ocupada por uma estirpe marcada pela diversidade de atitudes e comportamentos. Havia em comum entre os frequentadores, a insatisfação diante da ditadura, a falta de dinheiro, o ambiente asfíxiante das fábricas e até mesmo a insatisfação com a própria existência. O Bom Fim funcionou como ponto de referência para um número diversificado de frequentadores.

⁸ Tendo a Ditadura Militar como pano de fundo, o músico Nei Lisboa sentiu de perto os horrores do regime com a morte de seu irmão Luiz Eurico, desaparecido em 1972, sendo encontrado sete anos depois.

história do que realmente coisas que acontecessem... (Reis; Rocha, 2007, p. 5).

Nelson Nadotti lembra dos medos e abordagens que sofria nas ruas:

[...] eu, especificamente lembro que eu tinha medo de ter livros dentro da bolsa. Porque era um perigo tu ter qualquer livro. Porque eu me lembro perfeitamente de... enfim, como eu caminhava muito, essa coisa, né, de ser, de ser.. parado ... a gente era parado o tempo inteiro na Oswaldo Aranha, caminhar na Oswaldo significava ser parado pela polícia, aquela coisa que eu digo, eu só fui ser assaltado por um ladrão agora, dois anos atrás... agora, nesses vinte e poucos anos de Bom Fim eu fui assaltado 30 vezes pela Brigada Militar. E esses assaltos eram isso, os caras olhavam e queriam ver o que tinha dentro da bolsa. E era um perigo ter qualquer livro, qualquer livro, livro de... do curso de engenharia era perigoso. Era a ideia de porque era livro, era conhecimento, e conhecimento era uma coisa perigosa (Reis; Rocha, 2007, p. 6).

A Esquina Maldita, já mencionada, confluência da Oswaldo Aranha e da Sarmiento Leite próximo ao campus central da UFRGS, que concentrava os cursos de Humanas, formou politicamente a intelectualidade da época. Período que nos dizeres de Claudinho Pereira “era uma época em que se tinha medo até de pensar”⁹. Porto Alegre tinha uma grande concentração feminina politizada, formada por trotskistas, comunistas, posadistas, de uma forma geral alinhadas à esquerda. Juremir Machado diz que era uma época de enfrentamento, não só no campo político, mas também no campo comportamental, afinal, havia um abismo no comportamento da geração daquela época com a anterior, de seus pais.¹⁰ Quando a UFRGS muda os cursos de humanas para o *Campus do Vale*, a Esquina Maldita vai se esvaziando. Mas o bairro que essa fauna ensandecida¹¹ frequentava permanecia o mesmo: o Bom Fim¹². Surge o

⁹ Trecho da entrevista de Claudinho Pereira para o documentário *Filme sobre um Bom Fim* (2015).

¹⁰ Trecho da entrevista de Juremir Machado para o documentário *Filme sobre um Bom Fim* (2015).

¹¹ Referência a música *Berlim, Bom Fim*, de Nei Lisboa. “E depois da meia-noite/A fauna ensandecida do Ocidente/Digitando em frente ao Metropól”.

¹² O Bom Fim, tradicional terreno judaico, congregou nos anos 1970 e 1980, as aventuras de jovens inconformados com o estabelecido, desejosos de experimentar uma estética existencial fora dos parâmetros do bom comportamento. Tornou-se um bairro estudantil e boêmio. Abrigou intelectuais e militantes de

Ocidente, inaugurado no final de 1980, um casarão antigo na esquina da Oswaldo Aranha com a João Telles, datado de 1879. Segundo Polaca “O Ocidente tinha teatreiro, tinha veado, artistas, tinha músicos, roqueiro, era todo mundo misturado”. Marcelo Ferla diz que “o Ocidente nasceu com diversidade sexual, coisa que não existia”. Júlio Reny, um personagem central da cultura porto-alegrense do período, diz que não havia semana que não frequentasse o Ocidente duas ou três vezes: “o legal do Ocidente é que um dia tu estava no palco e outro dia tu estava na plateia assistindo outras bandas”.¹³ Enfim, a Esquina Maldita, os jornais, as músicas, o cinema, começaram a fixar o Bom Fim como um lugar de transgressão, juventude e boêmia, onde o rock surge com maior força no meio, como uma espécie de símbolo da cultura juvenil (Pedroso, 2019, p. 57). Essa cultura juvenil mencionada por Lucio Fernandes Pedroso (2019) no seu livro *Histórias de um Bom Fim – boemia e transgressão de um bairro maldito*, considero indissociável da produção roqueira posterior com o cinema produzido em Porto Alegre no período. Wander Wildner, Nei Lisboa, Julio Reny, Carlos Gerbase, são alguns exemplos de atores de *Deu pra ti Anos 70* (1981) que fizeram parte da cena musical porto-alegrense.

Deu pra ti anos 70,¹⁴ segundo Mauro Borba, tem origem em uma expressão do Gelson Oliveira¹⁵ “Deu!” (em um tom enfático) para indicar o fim de

esquerda críticos ao regime militar. Os bares são tomados por rapazes de cabelos longos e barbas crescidas (Silva, 1991, p. 22). O bairro passou a ser um espaço de ação para alguns jovens que estavam tentando construir uma nova sociedade após anos de ditadura militar e limitações das liberdades. As pessoas sentiam que estavam em um momento de transição. Um exemplo de expressão do momento, foi o filme *Deu pra ti anos 70* (1981), inspirado na experiência de vida dos criadores do filme e seus amigos (Pedroso, 2019, p. 51).

¹³ Trechos de entrevistas retirados do documentário *Filme sobre um Bom Fim* (2015).

¹⁴ Definição da expressão “*Deu pra ti*”, segundo o dicionário de Porto-Alegre escrito por Luís Augusto Fischer: “Expressão das mais interessantes e das menos conhecidas fora daqui. Se alguém diz para outro “*deu pra ti*”, equivale a “*deu pra tua bola*” e a “*deu pra tua bolinha*” (com o aberto, claro, como diminutivo de bola), está dizendo que chegou, que o cara pode cair fora, pode tirar o cavalo da chuva, não faz mais sentido continuar fazendo o que vinha fazendo, já foi suficiente a demonstração de sua inoportunidade ou incompetência. Kleiton e Kledir fizeram sucesso com uma música (de 1982) que dizia, no refrão, “*Deu pra ti, baixo astral./Vou pra Porto Alegre, tchau*”, significando “Baixo astral, pode ir embora, esquece de mim, não te aguento mais, vou pra Porto Alegre, tchau”. Antes disso, no final dos anos 1970, apareceu uma insistente pichação nos muros da cidade, mais precisamente no Bom Fim, o bairro boêmio dos anos 1970 e 1980: “*Deu pra ti, anos 70*”, que depois se soube, anunciava um show do Nei Lisboa e do Augusto Licks (ocorrido precisamente em dezembro de 1979). Vale anotar que há uma expressiva incongruência na concordância da expressão: anos 1970 é uma coisa plural, mas o pronome que se usa na frase é “*ti*”, de segunda pessoa do singular. Tudo certo, por mim. Depois apareceu um filme – longa em super 8 – do Nelson Nadotti e do Giba Assis Brasil com o nome (Fischer, 2022, p. 121-122).

¹⁵ Importante cantor, compositor, violinista e produtor musical gaúcho. Um de seus trabalhos mais rele-

alguma situação chata. Daí para “Deu pra ti” foi um passo (Borba, 2001, p. 37). Expressão era utilizada frequentemente pela galera que frequentava a Oswaldo Aranha, era nome de música do Kleiton e Kledir e nomeava um show do Nei Lisboa “Deu pra ti anos 70”¹⁶, expressão que ficou mais conhecida por conta do filme de Giba Assis e Nelson Nardotti. Nesta frase estava expressa o descontentamento de uma geração que via a década de 70 como uma década perdida, a situação social e cultural do país reprimida e agonizando, além de claro, uma ideia de esperança com o que estava por vir, já iniciante a abertura democrática, ou seja, “deu pra ti anos 70”, retrocesso, censura e negação.

A cena que organiza no Bom Fim – bairro maldito, boêmio, marginal – um espaço moderno pós-moderno, que segundo Juremir Machado da Silva (1991), congregava rockers, head bangers, new romantics, skin heads, hip-hops, new waves, surfers, punks, darks, yuppies, freaks, onde a tolerância nem



Figura 1. Cena do filme *Deu Pra Ti Anos 70* com o cartaz de divulgação do show do Nei Lisboa e do Augusto Licks. Fonte: *Deu pra ti anos 70*.

vantes é o álbum *Terra* (1983), lançado de maneira independente em parceria com o baterista gaúcho Luiz Ewerling.

¹⁶ Na biografia *Contrapontos* de Augusto Licks, escrita por Fabrício Mazocco e Sílvia Remaso, menciona que o show “Deu pra, ti anos 70” simbolizavam uma última olhada pelo retrovisor. As letras poéticas ou irônicas datavam um momento de inconformismo, em que se buscavam alternativas para a cidade oprimida pelo cimento e pelo regime militar. Em outubro de 1979, Nei e Augusto impressionados com o musical *Saracura*, a dupla iniciou uma “tempestade músico-cerebral”. Augusto juntou as músicas que tocava com Mosmann às de Nei e começaram a ensaiar. Em 20 de dezembro, uma matéria da Zero Hora anunciava o show, o motivo das pichações. O ingresso era carimbado numa seda (Mazocco; Ramaso. 2019, p. 111). Nei Lisboa em um relato para o livro *Verdes Anos*, de Alice Dubina Trusz, diz que antes mesmo de fechar um roteiro de show, saíram pichando a cidade com o nome “Deu pra ti anos 70”. Giba e Nelson, vendo as pichações e descobrindo que haviam sido o grupo do Nei que havia feito, entraram em contato para inserir no roteiro costurando o filme (Trusz, 2016, p. 208). *Deu Pra Ti, Anos 70* foi também o título de uma coletânea poética de Chico Settinieri, Anne Greice, Álvaro Luiz Teixeira e o argentino Pablo Mello. Boa parte dos textos foi escrita por Chico e Pablo no “bar da Filó”, quando ambos estavam “excepcionalmente sóbrios”, conforme consta ao pé de um dos poemas. Alguns meses depois do lançamento, um grupo de poetas da Argentina em visita a Porto Alegre denunciou que Pablo teria plagiado todos os textos que assinara no livro. “Era tudo invenção com o objetivo de ganhar dinheiro para comprar bebida ou maconha e transar com as moças” (Teixeira, 2012, p. 180).

sempre era a regra (Silva, 1991, p. 48-53). Segundo Reis e Rocha (2007), criou-se uma rede social que envolvia pessoas que residiam em lugares próximos, frequentando os mesmos espaços nas proximidades do Bom Fim. Outro fator é que quase todos estarem cursando faculdades da área de ciências humanas, artes e comunicação, engajados em diferentes níveis com o movimento estudantil. Nelson Nadotti fala que “Havia uma nova geração que procurava ser feliz à sua maneira, sem repressão, sem medos, e sem sair pelo mundo de arma na mão pregando a luta armada para impor suas ideias” (Reis; Rocha, 2007, p. 18). “Deu pra ti anos 70”, frase emblemática que estampava as paredes de Porto Alegre se tornaria filme.

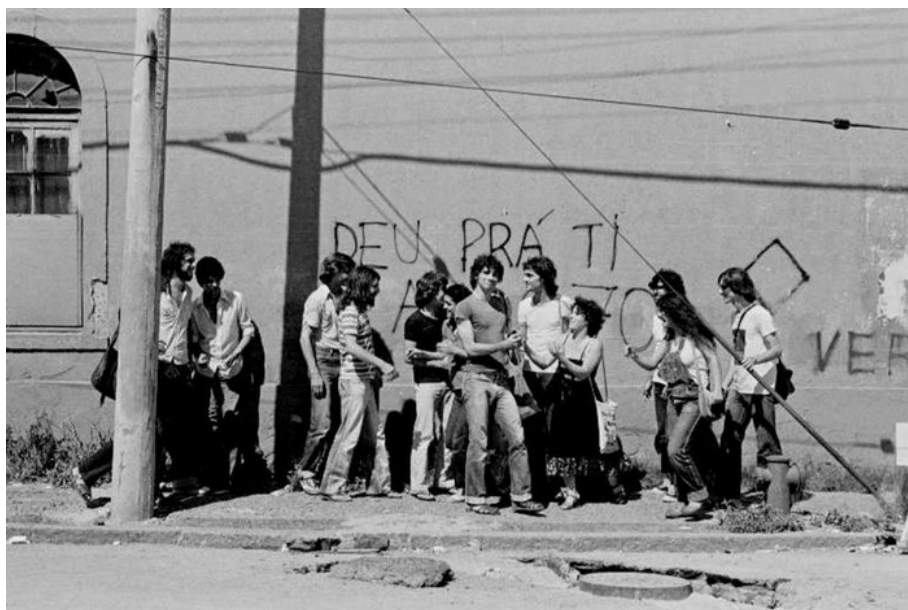


Figura 2. Equipe do filme “Deu pra Ti, Anos 70” Carlos Gerbase / divulgação.

Fonte: <https://gauchazh.clicrbs.com.br/cultura-e-lazer/almanaque/noticia/2021/01/saiba-mais-sobre-a-origem-da-giria-porto-alegrense-deu-pra-ti-ckjiyvm8u003c019wfmvythab.html>. Acesso em: 03 de junho de 2025.

*“Somos tudo o que existe, a gente faz o que pode.”*¹⁸

O cinema gaúcho anterior à *Deu pra ti anos 70* (1981) estava muito ligado ao regionalismo de Teixeira¹⁹, o jovem urbano gaúcho não se via nas telas. Na década de 70, época da arte alternativa, tudo que não era do sistema era valorizado. Por isso do sucesso dos filmes em Super-8, pela primeira vez se apresentaram filmes com os quais o público jovem – de uma camada da juventude secundarista e universitária da classe média e média alta porto-alegrense – se identificava. Os filmes eram a vida das pessoas da plateia.

A bitola Super-8 foi criada pela Kodak em 1965, servia principalmente para registros de viagem, casamentos, mas passou a ser uma alternativa para fins artísticos. Segundo Flávia Seligman, entre 1976 e 1982, ano decretado pela Kodak para a morte do Super-8, esta bitola alcançou uma vida ativa e criativa no Rio Grande do Sul, saltando de exibições domésticas para um produto cultural. No período do filme em Super-8, na maioria das vezes, os realizadores filmavam, distribuíam, exibiam, faziam a bilheteria, projetavam e exportavam. Em Porto Alegre, o grupo que produziu estes filmes com o qual o público jovem se identificou totalmente, incentivou uma geração a gostar de cinema e a

¹⁷ Lema punk que significa “*faça você mesmo*”. Não era somente na música que os jovens se reuniam sem saber tocar e com dois ou três acordes montavam uma banda, como é o caso do Sex Pistols ou até mesmo dos Replicantes. No Cinema, isso fazia sentindo também. Um grupo de jovens que com uma câmera Super-8 filmou um longa-metragem praticamente sem patrocínio, com atores de grupos de teatros que participavam da cena. Outro fator que merece menção do período foram os discos lançados de forma independente com financiamentos coletivos o que hoje chamam de *Crowdfunding*. Um dos pioneiros foi Nelson Coelho de Castro, com o LP *Juntos* de 1983 e *Pra viajar no cosmos não precisa gasolina*, de Nei Lisboa, também lançado em 1983.

¹⁸ Grafite anônimo encontrado nos muros da cidade de Porto Alegre entre 1981 e 1982 (Seligman, 1995, p. 84).

¹⁹ Historicamente, o cinema gaúcho consolidou-se sob a forte influência do elemento campesino e regionalista, culminando no que Tuio Becker (1986) denominou cinema de “bombacha e chimarrão”. Essa vertente, impulsionada por figuras como Teixeira e José Mendes, dominou o imaginário local entre as décadas de 1960 e 1970, mas deixava uma lacuna representativa: o jovem urbano não se via projetado nas telas. Esse cenário de hegemonia rural sofreu uma ruptura drástica na década de 1980, quando a efervescência cultural e a valorização da arte alternativa, característica do período, impulsionaram o sucesso das produções em Super-8. Ao deslocar o eixo narrativo para o ambiente urbano, esse cinema experimental permitiu que uma juventude secundarista e universitária de classe média visse, pela primeira vez, sua própria vida, espaços e subjetividades transformados em discurso fílmico, estabelecendo uma identificação imediata entre a obra e a realidade da plateia.

pensar que era possível fazer também cinema. (Seligman, 1995, p. 84-85). Era uma forma mais livre e acessível, pois não se fazia necessário nenhum vínculo estatal ou grandes empresas financiadoras.

Essa forma de produzir cinema não aconteceu em um momento isolado da vida de Porto Alegre. A Ditadura Militar já estava em decadência e estilos considerados alternativos ou marginais circulavam à margem da produção e do mercado. A música, o teatro, programas televisivos, a rádio, cinema, literatura, tinham como temática central a experiência de vida dos próprios agentes do processo e incorporavam a cidade e o comportamento (Seligman, 1995, p. 85).

A afirmação de Flávia Seligman coloca a experiência de vida desses jovens como aspecto central na produção artística e cultural de Porto Alegre, que literalmente incorporava a cidade e o comportamento nas produções. As cenas de *Deu pra ti anos 70*, gravadas majoritariamente no bairro Bom Fim e na Oswaldo Aranha, retratavam os vários espaços que serviram e serviriam como matéria prima, uma espécie também de sala de aula da geração, que tinha em si imbricado um sentimento de mudança, de fazer acontecer, uma perspectiva quase utópica de mundo.

A explosão do Super-8 ocorre em Porto Alegre por volta de 1976, e parte do Grupo de Cinema Humberto Mauro²⁰. Coincide com o primeiro *Festival do Filme Super-8 de Gramado* em 1977, que premiou a realização gaúcha *Km Zero*, de Sergio Lerrer e Alberto Groisman. A grande ascensão comercial dos

²⁰ Em 1976, o publicitário Rogério Raupp Ruschel estimulou a criação de um grupo de estudos e debates sobre cinema. Segundo Nelson Nadotti, naquela época repressiva toda manifestação cultural acabava em debate, era uma brecha na falta de liberdade imposta pelo regime político. Os participantes tinham de 18 a 30 anos e se batizaram de *Grupo de Cinema Humberto Mauro*. Alguns integrantes: Rosângela Meletti, Jaqueline Vallandro, Sergio Lerrer e Alberto Groisman. O diferencial do grupo era a exibição de apenas filmes brasileiros. Influência de Paulo Emílio Salles Gomes, que dizia algo como “qualquer filme brasileiro tem mais a ver conosco que o melhor filme do Bergman” (Nadotti, 1995, p. 94). Humberto Mauro era um diretor mineiro, que segundo Glauber Rocha foi precursor daquilo que o Cinema Novo pretendia fazer. Seus filmes da década de 1920 e 1930 buscavam a identidade brasileira, sem se render ao cinema comercial americano. Nelson Nadotti diz que o grupo pretendia mais do que apenas exibir e debater filmes, pensavam também em criar cursos, mostras de cinema e até mesmo produzir seus próprios filmes. E foi o que aconteceu. No Clube de Cinema Humberto Mauro, todos tinham roteiros para se filmar com atores e, na falta de profissionais, eles mesmo eram os intérpretes. Um fazia a fotografia, outro produzia, todos participavam (Nadotti, 1995, p. 97). Nelson Nadotti em entrevista concedida para o livro *Verdes Anos: memória de um filme e uma geração*, de Alice Dubina Trusz, comenta que havia apoio da imprensa para os eventos do grupo, notadamente a imensa cooperação do jornalista Tuio Becker, até divulgando como podia sessões clandestinas, já que nem sempre havia autorização oficial para exibir filmes que contrariavam interesses de um regime de exceção. Apesar de todo entusiasmo do grupo, durou somente dois anos. Porém, os laços dos integrantes continuaram, já que todos dirigiriam filmes em Super-8, se ajudando (Trusz, 2016, p. 188).

filmes em Super-8 se deu com a exibição do longa metragem *Deu pra ti anos 70*, de Nelson Nadotti e Giba Assis, que contou com mais de 100 exibições em Porto Alegre, no interior do Estado e em cinemas do Rio de Janeiro e São Paulo (Becker, 1986, p. 51).

Segundo Tuio Becker, Nelson Nadotti produziu uma série de filmes em Super-8 que funcionam como uma espécie de visão de mundo, especificamente um mundo pequeno burguês de uma cidade provinciana ao Sul do Brasil, onde uma série de personagens jovens expressam diante da câmera as suas inquietações diante da vida. Um cinema feito a altura do olho, mas também em volta do umbigo, com uma fácil comunicação com o público jovem, que era a maioria fiel do cineasta (Becker, 1986, p. 52). Segundo Giba “[...] o filme não funcionou como cinema, o filme funcionou como catarse [...] a grande qualidade do filme foi ter sido feito na hora certa pra um público que tava precisando de algum tipo de reflexão que ele não tinha em outras formas de expressão...” (Reis; Rocha, 2007, p. 11).

Muitas cenas do filme *Deu Pra Ti Anos 70* passam-se no bairro Bom Fim segundo Nelson Nadotti, não pela praticidade da locação na hora da filmagem, mas porque a vida no bairro fazia parte da gama de experiências deles próprios e havia a proposta disso ser transposto para o filme, enquanto “inventário” das experiências de quem viveu em Porto Alegre nos anos 70 (Reis; Rocha, 2007, p. 9).

De acordo com Nelson Nadotti, o público era basicamente jovem mesmo, mas incluía também muita gente na faixa dos 30, que iam ver o filme sem nem saber do que se tratava, mas simplesmente por ouvirem falar que era bom, e chegando lá descobriam que falava de Porto Alegre, de gente como os espectadores (Trusz, 2016, p. 224).

Depois do sucesso de *Deu pra ti anos 70*, o Super-8 passou a ser visto como uma possibilidade alternativa de comunicação. *Coisa de Roda* (1982), de Werner Schuenemann; *A Palavra Cão não Morde* (1982), de Roberto Henkin e Sérgio Amon; *Inverno* (1983), de Carlos Gerbase; *Rodrigo Aipimandioca* (1983), de Antonio Sacomori; e *Calma Violência*, de Lucas Webber da Silva, foram alguns dos títulos de longa metragem que tiveram uma maior relevância para o cinema gaúcho do período.

De acordo com Alvim (2016, p. 18) os longas-metragem superoitistas produzidos na cidade no início dos anos 1980, são carregadas de um discurso e de um pensamento, que nos permite pensá-los com alguma unidade que carregava certa forma de pensar em um espaço e um tempo, que de algum modo reatualizam as categorias de urbanidade, juventude e contracultura dentro do cenário local.

Deu Pra Ti Anos 70, o filme

Segundo descrição no site Casa de Cinema de Porto Alegre, “*Deu pra ti anos 70* conta a história da década de 1970 pelo ponto de vista de quem despertou para o mundo no período.” O filme tem o intuito de ser uma história de amor. Ao longo de 10 anos, Marcelo e Ceres encontram-se e desencontram-se em reuniões dançantes, bares, cinemas, universidades e acampamentos. Na noite de ano novo de 1980, eles ainda tinham motivos para sonhar.

Primeiro longa-metragem gaúcho em Super-8, com 108 minutos, exibido pela primeira vez em 24 de março de 1981, no *V Festival Nacional de Super-8*, em Gramado. Dirigido por Nelson Nadotti e Giba Assis Brasil e trilha sonora de Nei Lisboa e Augusto Licks. Segundo Flávia Seligman (1995, p. 88), o filme “registrou com fidelidade a trajetória de uma geração por uma década difícil de ser vivida, quase impossível de ser compreendida, e de ser lembrada”.

Descrevendo uma cena do filme, onde um grupo de jovens cabeludos se aglomeravam em frente ao cinema Vogue I, Alexandra Lis Alvim (2016, p. 15), escreve que:

A densa névoa do período autoritário lentamente começava a se esvaír, o regime dava sinais de desgaste e a produção buscava, da memória, reconstituir uma adolescência em uma Porto Alegre sob a Ditadura Militar.

Atores chamados a participar faziam parte de grupo de teatros, como é o caso de Pedro Santos, que vinha do grupo *Vende-se sonhos* e Werner Schunemann, que era do grupo *Faltou o João*. Ao todo o filme contava com 48 personagens e com um orçamento que consumiu mais de Cr\$ 60 mil a que o preço

dos laboratórios elevou para Cr\$ 100 mil. O filme recebeu uma pequena ajuda de custo da Universidade Federal do Rio Grande do Sul e o restante da verba foi colocada pelos próprios realizadores (Cinemateca Paulo Amorim, 2025).

Giba conta que passaram oito meses fazendo o filme, pois todo mundo, inclusive os atores, tinham outros empregos. Para finalizar o processo de montagem e sonorização ele se desligou do trabalho na Rádio Gaúcha, onde trabalhava em um setor de esportes. Logo depois do lançamento, estava ganhando praticamente o mesmo salário da rádio (Trusz, 2016, p. 223-224).

Feita as análises iniciais, iniciamos o mapeamento de algumas cenas da narrativa cinematográfica. A primeira cena é Ceres dentro do ônibus folheando uma revista que tinha na capa “70, os Anos do sufoco”, continua folheando e para no título da matéria: “A década da infâmia”, mais um título: “Revolução Frustrada”. Continua e encontra outra matéria: “O recomeço do sonho”. Ela olha a revista, olha para frente, depois para fora da janela em reflexão. O ônibus entrando na Oswaldo Aranha, a Esquina Maldita. Começa *Delírio* 32²¹, música do Nei e do Augusto Licks. Essa cena representa o ideário e o núcleo do que a juventude estava vivendo na virada da década, alimentando sonhos utópicos e imaginando um Brasil diferente. Nelson Nadotti sobre a cena:

Aliás, no início do filme, há uma revista que é folheada, mostrando um balanço pessimista da década de 70, tipo “dez anos desperdiçados” - com o que eu e Giba não concordávamos, e o filme é uma exposição de motivos da nossa opinião. Os anos 70 tiveram muito de atividade subterrânea, de cultura “underground” para sobreviver, e que veio a explodir nos anos 80 com o fim dos governos militares e da censura. E Porto Alegre era um cenário adequado para o filme falar de novas maneiras de se viver, longe dos grandes centros e dos modelos globalizantes (Reis; Rocha, 2007, p. 18).

Segundo Nelson Nadotti, o filme só existe por conta do Bom Fim. As pessoas do filme cresceram e construíram suas vivências em torno do bairro. A cena é feita também por pessoas que eram de outros bairros e iam até o Bom

²¹ “E fica acreditando que são minhas / Essas rimas, versos soltos / Que eu despejo entre arrotos / Nas sarjetas do Bom Fim”

Fim. Segundo Egisto Dal Santo, o lugar concentrou o movimento cultural, com muita gente identificada com o ambiente, a Oswaldo quando existiu como ponto cultural, foi um dos maiores do mundo. Em 1981, quando chegou de Soledade, de cinco em cinco metros tinha roda de viola. O próprio crescimento populacional de Porto Alegre está ligado com a vinda de jovens do interior.²²

Há uma cena de Marcelo na cama, onde escreve um poema rodeado por discos do Pink Floyd, Beatles, Yes, um pôster de Jimmy Hendrix na parede, uma bateria²³. No chão há livros espalhados e entre eles, há um intitulado: *Problemas pais e filhos*. O tédio e a loucura tomam conta. Marcelo deita na cama e se masturba agonizando. Segundo Alexandra Lys Alvim (2019, p. 182)

Marcelo representa uma fatia de juventude que havia crescido abafada e mimada pela Ditadura Militar, colocada entre a moral conservadora defendida pelo regime e o mundo após os anos sessenta, que tinha aulas de Moral e Cívica na escola enquanto ouvia os ecos sonoros de um Jimi Hendrix de Woodstock.

A diferença entre as gerações de pais e filhos fica evidente em muitos momentos. Uma delas é uma cena que inicia com o foco em uma imagem do rosto de Che Guevara²⁴ que vai se distanciando. Cláudia Helena e Ceres tomam café e conversam sobre a faculdade de Arquitetura da UFRGS, que segundo Cláudia não era grande coisa e que quando ela saiu de lá em 70, já tinha passado toda a agitação de 68, 69, tinham expurgado os professores, a universidade ficou uma merda. Helena comenta que Marisa, mãe de Ceres, vive preocupada. Ceres responde que tem uma velha, orientadora educacional, que fica aconselhando-a a pensar o que vai fazer daqui a dez anos. Helena responde que se ficar pensando agora, quando passarem os dez anos não vai ter nem o direito de se arrepender e se acontecer como planejou vai ser uma chata de galocha. Outro momento é quando Ceres está na casa da mãe e se prepara para ir viajar

²² Depoimentos extraídos do documentário *Filme sobre um Bom Fim* (2015)

²³ Bateria que segundo Gerbase, em entrevista para Mauro Borba, foi a primeira que ele tocou, emprestada pelo irmão do Giba. A própria constituição dos cenários era formada por itens dos próprios realizadores.

²⁴ A questão dos ídolos também está presente e gira em torno da figura de Che Guevara. Na casa da tia da protagonista Ceres, o retrato conhecido mundialmente tem o significado de oposição ao regime militar, de esquerda política, de contestação e desafio à ordem vigente.

a Garopaba. A mãe quer saber onde ela vai, com quem vai e insiste para o pai levar ela até a rodoviária. Quando Ceres sai se encontra com Jairo e vão para a beira da estrada pedir carona ao estilo *On the Road*.²⁵

Ceres passa pela parede onde estava o retrato do Che e questiona se Helena não tem medo de deixar o retrato ali e ela responde: “*O pior que pode me acontecer é me darem um chá de sumiço*”.²⁶ Em outra cena ao som de Elis Regina, *Como nossos pais*²⁷, no *Chopp Alaska*, Jairo, Ceres e outros amigos sentam em outra mesa e se preocupam com o atraso de Rosângela, que havia saído com uns panfletos. Dizem que é bem provável que tenham prendido ela. Saem para ir cada um para sua casa assustados. Joaquim pede se eles têm algum panfleto, Ceres diz que não, mas tem um livro do Gramsci na mochila. Estavam saindo quando Rosângela chega e chama Joaquim de esquerdinha de merda²⁸. Estes recortes do filme tentam trabalhar com representação do medo que fazia parte da realidade e do imaginário destes jovens.

Essa cena vai ao encontro do que escreve Skidmore (1988, p.261) onde para as mentes obcecadas pela segurança, não havia fatos sem relação, tudo era visto como pistas para tramas da oposição. Um enorme aparato de segurança

²⁵ A tradução é algo como “pé na estrada”. *On the Road*, livro de Jack Kerouac escrito em 1951 em um rolo de papel para telex, registra a viagem de Sal Paradise pelos Estados Unidos, um marco para a chamada geração beat, marcada por inquietações, experimentações e vontade de romper com os padrões estabelecidos. O livro que mudou a vida de Bob Dylan. Traduzido para o português em uma edição brasileira por Eduardo Bueno em 1984, mesmo ano em que organiza um livro chamado *Alma Beat*, lançado pela editora L&PM, junto com outras figuras importantes, como Reinaldo Moraes e Cláudio Willer. Eduardo Bueno fazia parte também do programa “*Pra começo de conversa*” que estreou em 1982, que tinha como tema de abertura a música *Reverber*, da banda Taranatirica. Trago estas outras informações, que parecem estar desconectados do tema central para exemplificar a conexão que se estabeleceu nesse meio cultural entre música, literatura, cinema, rádio e TV.

²⁶ Expressão também irônica para situações em que algo desaparece como que por mistério, sem que se consiga encontrar (Fischer, 2022, 87).

²⁷ A música não é colocada ao acaso. Trazia na sua letra um significado importante de enfrentamento. *Por isso cuidado meu bem/Há perigo na esquina/Eles venceram/E o sinal está fechado prá nós/Que somos jovens*. Esta é uma das muitas canções interpretadas por Elis em oposição à ditadura. Uma questão, muitas vezes mencionada quando relacionada a figura de Elis Regina é quando ela foi massacrada pela imprensa de esquerda em 1972, após cantar o “Hino Nacional” num show nas Olimpíadas do Exército. O cartunista Henfil tratou de enterrá-la imediatamente no cemitério do Cabôco Mamadô, personagem seu que mandava para a cova apenas pessoas vivas, acusadas de colaborar com o regime. Na tira dedicada ao funeral de Elis, a cantora surgia ao lado de outros defuntos condenados pelo tribunal do cartunista: Wilson Simonal, Roberto Carlos, Pelé (Elis Regina - Memórias da Ditadura. Disponível em: <https://memoriasdaditadura.org.br/cultura/elis-regina/> Acesso em: 15 de outubro de 2025).

²⁸ Paulo César Teixeira diz que a personagem que se ausenta é inspirada em Luci Ayala, socióloga formada na UFRGS, que militou na corrente Nova Proposta antes de se mudar para São Paulo (Teixeira, 2012, p. 179).

estava sempre a postos para vigiar as salas de aula, sedes de sindicatos, seminários, associações de advogados e universidades. Os brasileiros calavam-se diante do regime.

Juremir Machado da Silva (1991, p. 67) apresenta um relato de um estudante de História militante da Libelu, em que ele fala que a política estudantil estava forte no final dos anos 1970, e que a Libelu proibia seus militantes de carregarem documentos internos do partido nas andanças da Esquina Maldita. Devia-se evitar também o consumo de drogas no Bom Fim.

Protestos contra a ditadura aparecem na narrativa. Exemplo do 1º Dia Nacional de Lutas²⁹, 23 de agosto de 1977. Marcelo chega emocionado contando para Ceres que participou dos protestos, dizendo ainda que aquilo era um tesão, melhor que jogo de futebol. Ceres o questiona sobre a importância do movimento, que não é para se emocionar como num jogo de futebol, é para enfrentar, e o movimento estudantil tem um papel fundamental. Ceres fala sobre 1968 nos Estados Unidos que vinte mil pessoas se reuniram na frente do Pentágono e estavam crenes que, se todo mundo se concentrasse, o Pentágono ia levantar e ficar flutuando no ar³⁰. Chega outro estudante dizendo que a polícia está pegando todo mundo e cercando o local. Partilho da visão de Werner Schunemann, de que os filmes em Super-8, como *Deu pra ti anos 70* (1981) e *Coisa de roda* (1982), são filmes intelectualizados, são filmes que fazem questão de se posicionar politicamente (Trusz, 2016, p. 226).

Os espaços da cidade. Cinema I, Sala Vogue³¹, *Amarcord*, Frederico Fellini. Os jovens caminham e se encontram para falar do filme, depois vão para o Rib's³². Marcelo fala para Ceres sobre a possibilidade de fazer jornalismo, ela

²⁹ Quase 3 mil estudantes se reuniram para protestar contra a ditadura. Era o retorno do movimento estudantil às ruas depois de anos atuando na clandestinidade. Segundo jornais da época, 32 pessoas foram presas e quatro policiais ficaram feridos. A tentativa era de manter acessa a luta pelas liberdades democráticas, conquistar a adesão de outros setores descontentes com o regime, além de reorganização das entidades dos estudantes (Weis, 2007).

³⁰ Há uma crítica de uma esquerda mais ortodoxa - que pregava o enfrentamento, a luta armada - à “esquerda festiva” pacificadora, acomodada, que levava as coisas com “menos seriedade”.

³¹ Segundo Fernando Seffner, Cinema Um Sala Vogue, ficava na independência, mais chique, com gente bonita, bem arrumada e perfumada, e com filmes que se dizia serem “filmes de arte” (Seffner, 2022).

³² Fundado em 1974, era um vibrante ponto de encontro, na esquina da 24 de outubro com a praça Julio de Castilhos, que conferia um clima moderno a uma Porto Alegre ainda provinciana. O jornalista Roger Lerina recorda que à noite, a turma saía do cinema e caminhava até lá. “O Rib's era o que havia de mais parecido com as lancherias que a gente via nos filmes” (Germano, 2019).

diz que pretende fazer arquitetura, mas se questiona se depois de formada vai ficar fazendo projeto para banco, supermercado, isso não é suficiente.

Entra *Rock do Diabo*³³, no carro, um grupo de jovens partilha um baseado. A juventude gaúcha começa a frequentar as praias de Santa Catarina, em uma das cenas feitas em Garopaba, estão acampados, com Nei tocando violão em volta de uma fogueira. Marcelo pergunta: “*E aí Nei, e a Bahia, como é que é?*” Ele responde com um Baaah arrastado “*a Bahia tem 365 igrejas.*” A maconha fazia parte das rodas de som. Os acampamentos e viagens em grupo tendiam para um sentimento de liberdade, fugir da repressão e se isolar em uma praia deserta do litoral catarinense.

O filme termina com Marcelo e Ceres em um apartamento vazio que haviam pegado a chave em uma imobiliária para passarem a virada do ano sozinhos. Os dois têm sonhos psicodélicos. Música do Nei Lisboa. Amanhece o dia. Acabam os anos 70. Muitos trechos do filme representam uma juventude que ao mesmo tempo vivia reprimida pelo medo da Ditadura e que tinha imbricado em si um ideal de liberdade, que se apropriava dos espaços, que não tinha medo de sair mundo afora, que fumava maconha, transava, fazia música, filmes, teatro. Uma juventude que cria o movimento para si mesmo, que começa a se libertar das amarras repressivas de um governo autoritário, uma arquitetura que vai explodir em meados da década de 1980. Segundo o Gordo Miranda, existia um sentimento de esperança, momento efusivo, especial, único, no Bom Fim de 1984-85 e o quanto acreditavam que poderiam ser alguém.³⁴

*Longe demais das capitais*³⁵

O filme foi levado para o Rio de Janeiro e São Paulo depois de uma temporada de várias semanas em Porto Alegre. Segundo Nelson Nadotti, no fim de 1981, em menos de um ano o filme já contabilizava 20 mil espectadores. Tudo isso graças à boca a boca, sem distribuição (Trusz, 2016, p. 224). Em Por-

³³ Canção de Raul Seixas, 1975.

³⁴ Recorte da fala de Miranda no *Filme sobre um Bom Fim* (2015).

³⁵ Referências ao primeiro álbum dos Engenheiros do Hawaii, que lá em 1986, ainda tinham a sensação de estarem longe demais das capitais.

to Alegre, no primeiro ano, o filme teve sessões esgotadas no Clube de Cultura. Ocorreram também projecções no Auditório da Assembleia Legislativa do Estado, dentro do *Projeto Vivacoisa*, junto com uma peça de teatro intitulada *School(s) Out* e o show *Verde*, do Nei Lisboa. Houve exhibições no cursinho Unificado e no Colégio Candido Godói. Em Caxias do Sul, foi projetado no Cineclube Recreio da Juventude (Pedroso, 2019, p. 55).

Apesar do filme ser levado para os centros do país, como São Paulo e Rio de Janeiro, ele é apartado da realidade destes Estados. A linguagem utilizada pelos personagens e a construção e representação dos espaços onde as cenas foram gravadas, dizem muito para o jovem de Porto Alegre, e dependendo do caso, não fazem nenhum sentido para jovens de outros lugares, que teriam que recorrer a uma espécie de dicionário para compreender algumas expressões. O Bom Fim, enquanto espaço dessa trama, representa muito e tem um significado íntimo para quem frequenta os lugares, vendo as paisagens na tela do cinema, cria-se uma sensação nostálgica de fazer parte da história, coisa que não acontece com pessoas de fora da cena.

Críticas e considerações

O filme, segundo Alvim (2019, p. 184), trata-se “de um discurso sobre a cidade elaborado por uma pequena burguesia branca universitária, que elegia como seus espaços significativos um cordão de bairros de classe média que

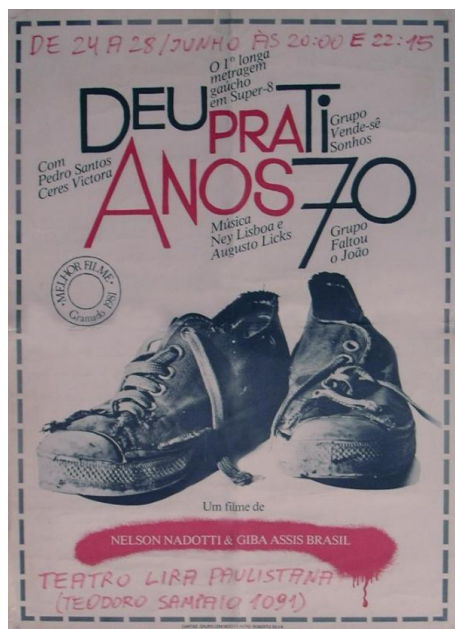


Figura 3. Pôster divulgando exibição do filme no Teatro Lira Paulistana em São Paulo. Fonte: IMDB Deu pra ti anos 70. Disponível em: <https://tinyurl.com/bdf2yt4y>. Acesso em 22 de julho de 2024.

circundavam, mas não se localizavam no centro da cidade.” Giba Assis Brasil diz que os personagens do filme tinham um tanto de autobiográfico, não só por tentar representar um período, mas por eles mesmos serem os agentes do processo. Jorge Furtado em depoimento para o filme *História de um Bom Fim*, menciona que ficava se procurando no filme, pois frequentava os mesmos espaços e conhecia as mesmas pessoas.

Ao grifar de forma explícita um espaço e um tempo, o longa-metragem lançado em 1981 se propõe uma declaração, ou um testemunho geracional que tem Porto Alegre e uma década como protagonistas. O adeus necessário a um tempo e a uma fase da vida é feito transformando-os em uma memória e uma realidade de um espaço. A pichação aqui conjuga-se com o ato de lembrar: recobre um espaço dado com algo muito próprio e volátil, mas algo que fala algo a mais por cima do concreto das construções urbanas. Daí o efeito nada casual que o longa-metragem acaba por realizar: ser uma ode a um espaço específico, poetizando-o na narrativa imagética – tanto da pichação, origem da história, quanto da memória, que é a forma como ela acaba por se conjurar, emerge um espaço como protagonista, apropriado, recriado, sonhado e o filme acaba por ser, mais do que até sobre um tempo, sobre Porto Alegre. (Alvim, 2019, p. 179).

É uma juventude que quer sair da casa dos pais, que rouba coisas no supermercado, fuma, acampa, bebe, lê, pede carona, frequenta cinema, faz cinema, faz música. São jovens de classe média, com empregadas domésticas, que frequentavam os movimentos estudantis, bares da cidade, praias do litoral gaúcho e catarinense. O filme, segundo crítica do período em que foi lançado, representa:

[...] uma espécie de inventário da juventude porto-alegrense dos anos 70, feita por aqueles que viveram os transe e contradições da década. O coeficiente de sinceridade do filme é dado na medida em que a narrativa tem como base a verdade e o mundo daqueles que realizarem o filme, todos egressos da pequena burguesia de intelectuais universitários. Assim, os dois personagens-tipo que se encontram e desencontram em cena, Marcelo e Ceres, ambos vividos com absoluta correção por Pedro Santos e

Ceres Vitória, resumem as ambições dessa geração. [...] No fim do filme, os dois experimentam o medo da perspectiva dos anos 80 (Primeira Crítica, Lazer/Utilidades. Porto Alegre, *Folha da Tarde*, 4 e 5 de abril de 1981, p. 8 *apud* Alvim, 2019, p. 183).

Tuio Becker, escreve que *Deu pra ti anos 70* veio para sacudir a cultura cinematográfica gaúcha e faz uma comparação de que o filme seria como a personagem Margarete “uma garota um tanto quanto fora dos esquemas, burguesa e anarquista, cujo posicionamento pode ser contestado por uma crítica mais desapaixonada. Mas que não se pode deixar de amar quando levado pela emoção.”³⁶ O escritor gaúcho Moacyr Scliar, escreve na Zero Hora em 1981, que é impossível não vibrar com os adolescentes que aparecem na tela, com seus sonhos, desilusões e dramas, “é um filme sobre Porto Alegre, sobre o Rio Grande, nossa gente, nossa gíria. E isto, numa cidade e num estado que simplesmente não conseguem preservar seus valores culturais, é da maior importância.”³⁷ O professor Luís Augusto Fischer escreve que para quem viveu na época, é um mergulho no tempo. Crises da adolescência e juventude, manhas de linguagem e dilemas de uma época.³⁸

Luciana Fagundes Haussen (2009) conclui que a leitura do filme pode ser feita por duas vias, que ao final coincidem:

Há a via representada no filme, onde os jovens buscam um espaço diante de uma sociedade que vive sob um regime de ditadura militar e dasafiam as formas de controle. Também pode ser visto na opção pela viagem, na busca de respostas em outros lugares onde algo novo, outras saídas poderiam existir. E ainda na forma de shows, da música, da poesia, da arte, enfim [...]. Há também a via dos realizadores do filme. Que viveram a década de 1970 e que produziram o filme na faixa dos 20 anos. A história desses realizadores se mistura com a dos personagens, uma vez que eles também trabalhavam em grupos, também resistiam à ideia de

³⁶ Tuio Becker, FOLHA DA TARDE, Porto Alegre, 04/04/81. Disponível em: <https://www.casacinepoa.com.br/filmes/deu-pra-ti-anos-70/> Acesso em: 03 jun. 2025.

³⁷ Moacyr Scliar, ZERO HORA, Porto Alegre, 25/05/81. Disponível em: <https://www.casacinepoa.com.br/filmes/deu-pra-ti-anos-70/> Acesso em: 03 jun. 2025.

³⁸ Luis Augusto Fischer, ABC DOMINGO, 16/12/2001. Disponível em: <https://www.casacinepoa.com.br/filmes/deu-pra-ti-anos-70/> Acesso em: 03 jun. 2025.

completo silenciamento e ressignificação frente a um Estado autoritário. Mesmo atuando fora do sistema de produção cultural instituído, produziam cultura com as ferramentas que tinham: o cinema Super-8, sem patrocínio; a produção de música e discos de forma independente. Tanto no filme, como fora dele, os jovens da geração de 70 em Porto Alegre estavam sendo ativos no processo de construção da sociedade (Haussen, 2009, p. 76).

Ao longo de *Deu pra ti anos 70* (1981), torna-se evidente que o filme ultrapassa a condição de simples narrativa ficcional ou relato nostálgico sobre a juventude porto-alegrense, constituindo-se como um documento geracional profundamente marcado pelas experiências políticas, culturais e afetivas de sujeitos que viveram a transição entre os anos mais repressivos da ditadura e os primeiros sinais de abertura democrática. Ao transformar Porto Alegre em protagonista da narrativa, a obra registra não apenas práticas juvenis, mas modos específicos de ocupar a cidade, produzir cultura e elaborar formas de resistência cotidiana. O filme articula memória e política ao representar jovens atravessados por medos, desejos e expectativas, situados entre o peso da repressão e a construção de novas possibilidades de existência. Marcelo e Ceres sintetizam as ambiguidades de uma geração que cresceu sob a vigilância do autoritarismo, mas que encontrou na música, no cinema, nos encontros, nas viagens e na ocupação dos espaços urbanos formas de imaginar outros futuros possíveis. Nesse sentido, *Deu pra ti anos 70* não apenas registra o fim simbólico de uma década considerada perdida, mas expressa o surgimento de novas sensibilidades e sociabilidades que iriam marcar a cena cultural porto-alegrense nos anos seguintes, consolidando-se como uma obra central para compreender as relações entre juventude, cidade, memória, política e cultura no início da década de 1980.

Referências

ALVIM, Alexandra Lis. Um inventário de memórias: Porto Alegre e “Deu pra ti, anos 70” (1981). **Revista Mosaico**, v. 12, p. 175-187, 2019.

ALVIM, Alexandra Lis. **Um Tardio sonho hippie em Porto Alegre**: a cidade de super-8 em Deu pra ti, anos 70 (1981) e Coisa na roda (1982). Florianópolis: UFSC Universidade Federal de Santa Catarina-Centro de Filosofia e Ciências Humanas-Programa de Pós-graduação em História, 2016.

ASSIS BRASIL, Giba; NADOTTI, Nelson. **Deu pra ti, anos 70**. Rio Grande do Sul: produção independente, 1981. 1 filme (108 min), son., color., Super-8, ficção.

BARROS, José d'A. Cinema e história – as funções do cinema como agente, fonte e representação da história. **Ler História**, n. 52, p. 127-159, 2007.

BECKER, Tuio. **Cinema Gaúcho**: uma breve história. Porto Alegre: Editora Movimento, 1986.

BORBA, Mauro. **Prezados Ouvintes**: história do rádio e do Pop Rock. 2. ed. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 2001.

BRASIL, Giba Assis; NADOTTI, Nelson. **Deu pra ti anos 70**. Casa de Cinema de Porto Alegre, 1981. Fita de videocassete. 108 min.

CASA DE CINEMA DE PORTO ALEGRE. **Deu pra ti anos 70**. Disponível em: <https://www.casacinepoa.com.br/filmes/deu-pra-ti-anos-70/>. Acesso em: 3 jun. 2025.

CARVALHO, José Murilo de. **Cidadania no Brasil**: o longo caminho. 24. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018.

CHAUÍ, Marilena. Notas sobre Utopia. **Ciência e Cultura**, São Paulo, v. 60, n. p., Julho 2008. Disponível em: http://cienciaecultura.bvs.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0009-67252008000500003. Acesso em: 18 abr. 2026.

CINEMATECA PAULO AMORIM. **Deu pra ti, anos 70**. Portal do Cinema Gaúcho. 2025. Disponível em: <https://www.cinematecapauloamorim.com.br/portaldocinemagaucha/207/deu-pra-ti-anos-70>. Acesso em: 03 jul. 2025.

FISCHER, Luís Augusto. **Dicionário de porto-alegrês**. Porto Alegre: L&PM, 2022.

FARIA, Arthur de. **Os anos 70: Ascensão & queda do Rock do IAPI**. Matinal Jornalismo. 2023. Disponível em: <https://www.matinaljornalismo.com.br/parentese/porto-alegre-uma-biografia-musical/capitulo-xcix-os-anos-70-ascensao-queda-do-rock-do-iapi/>. Acesso em: 24 maio 2025.

GERMANO, Paulo. **A história do Rib's, a lanchonete que entendeu o que os jovens queriam e fechou porque os donos cansaram de trabalhar**. GZH, 2019. Disponível em: <https://gauchazh.clicrbs.com.br/colunistas/pau>

lo-germano/noticia/2019/05/a-historia-do-rib-s-a-lanchonete-que-entendeu-o-que-os-jovens-queriam-e-fechou-porque-os-donos-cansaram-de-trabalhar-cjv8ym5i200vo01mae3idgez2.html Acesso em: 24 maio 2025.

HAUSSEN, Luciana Fagundes. Deu pra ti, anos 70 e Estudos Culturais: juventude e representação do social. In: GUTFREIND, Cristiane Freitas; GERBASE, Carlos. **Cinema gaúcho**. Diversidades e inovações. Porto Alegre: Sulina, 2009. p. 65-81.

LERA, José María Caparrós. Análisis crítico del cine argumental. **Historia, Antropología y Fuentes Orales**, Barcelona, n. 18, p. 89-102, 1997.

MAZOCCO, Fabrício; REMASO, Silvia. **Contrapontos**: uma biografia de Augusto Licks. Caxias do Sul: Editora Belas Letras Ltda, 2019.

MERTEN, Luiz Carlos. Os longas dos anos 80. In: BECKER, Tuio (org.). **Cinema no Rio Grande do Sul**. Cadernos Porto & Vírgula, v. 8. Porto Alegre: Unidade Editorial, 1995, p. 100-103.

MIGOTTO, Boca. **Filme sobre um Bom Fim**. Epifania Filmes, 2015. 88 minutos. DVD. Som. Cor.. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=6A-vp_hKhK9A&t=1298s . Acesso em: 22 maio 2025.

NADOTTI, Nelson. Uma cachoeira em Porto Alegre: A história do Grupo de Cinema Humberto Mauro. In: BECKER, Tuio (org.). **Cinema no Rio Grande do Sul**. Cadernos Porto & Vírgula, v. 8. Porto Alegre: Unidade Editorial, 1995.

NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. **Projeto História**. São Paulo, v. 10, p. 7-28, dez. 1993. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/revph/article/view/12101>. Acesso em: 18 abr. 2026.

PEDROSO, Lucio Fernandes. **História de um Bom Fim**: boemia e transgressão de um bairro maldito. Porto Alegre: Edição do autor, 2019.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. **Memórias de Porto Alegre**: espaços e vivências. 2. ed. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 1999.

REIS, Nicole Isabel dos; ROCHA, Ana Luiza Carvalho da. 'Deu pra ti anos 70' - rede social e movimento cultural em Porto Alegre sob uma perspectiva de memória e geração. **ILUMINURAS**, Porto Alegre, v. 8, n. 18, 2007. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/iluminuras/article/view/9265>. Acesso em: 18 abr. 2026.

ROSSINI, Miriam de Souza. O Popular cinema de Teixeira. In: BECKER, Tuio (org.). **Cinema no Rio Grande do Sul**. Cadernos Porto & Vírgula, v. 8.

Porto Alegre: Unidade Editorial, 1995.

SEFFNER, Fernando. **Porto Alegre nas memórias da sociabilidade em torno de cinemas: segunda sessão.** Parêntese, Matinal Jornalismo, 2022. Disponível em: <https://www.matinaljornalismo.com.br/parentese/ensaio-parentese/porto-alegre-nas-memorias-da-sociabilidade-em-torno-de-cinemas-segunda-sessao/> Acesso em: 24 maio 2025.

SELIGMAN, Flávia. Verdes Anos do Cinema Gaúcho. In: BECKER, Tuio (org.). **Cinema no Rio Grande do Sul.** Cadernos Porto & Vírgula, v. 8. Porto Alegre: Unidade Editorial, 1995.

SKIDMORE, Thomas. **Brasil:** de Castelo a Tancredo. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

SILVA, Juremir Machado da. **A miséria do cotidiano:** energias utópicas em um espaço urbano moderno e pós-moderno. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1991.

TEIXEIRA, Paulo César. **A Esquina Maldita.** Porto Alegre: Libretos, 2012.

TRUSZ, Alice Dubina. **Verdes Anos:** memórias de um filme e de uma geração. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2016.

VALIM, Alexandre B. História e Cinema. In: CARDOSO, Ciro F.; VAINFAS, Ronaldo (Orgs.). **Novos Domínios da História.** Rio de Janeiro: Elsevier, 2012. p. 283-300.

WEIS, José. **Estudantes: de onde vêm e para onde vão.** Extra Classe, 2007. Disponível em: <https://www.extraclasse.org.br/movimento/2007/08/estudantes-de-onde-vem-e-para-onde-vao/>. Acesso em: 24 maio 2025.

Vozes invisibilizadas:

uma análise do filme *Uma Onda no Ar* (2002) e as relações entre Cinema e História

AUSELITA DOS SANTOS COELHO BRITO

O cinema, enquanto linguagem artística e um meio de comunicação, ocupa um papel de destaque na construção de narrativas sobre a realidade, sendo também um importante instrumento para a elaboração e disputa de memórias coletivas. Mais do que mero entretenimento, os filmes carregam discursos, ideologias, visões de mundo e experiências que se expressam por meio de imagens, sons, silêncios e estruturas narrativas. Nesse sentido, o cinema pode ser entendido como um espaço de produção de sentidos sobre o passado, o presente e o futuro, atuando como um meio de representação historiográfica, como fonte documental e como agente ativo dos processos históricos. Essa compreensão amplia o campo de atuação da História e convida o historiador a transitar por múltiplas linguagens, reconhecendo a centralidade da cultura visual na formação das consciências sociais.

Partindo dessa perspectiva, este capítulo propõe uma análise crítica do filme *Uma Onda no Ar* (2002), dirigido por Helvécio Ratton, a partir das relações entre cinema e História. A obra cinematográfica evidencia a trajetória da Rádio Favela, criada por jovens negros da periferia de Belo Horizonte durante os anos 1980, em um momento marcado pelo processo de redemocratização

e pela ascensão de movimentos sociais no Brasil. Inspirada em fatos reais, a narrativa do filme revela a luta por visibilidade, reconhecimento e liberdade de expressão por parte de sujeitos historicamente marginalizados, ao mesmo tempo em que expõe os conflitos sociais, raciais e institucionais enfrentados pelos protagonistas. Nesse contexto, o filme se insere como objeto de estudo privilegiado para pensar o cinema enquanto ferramenta de resistência e denúncia, bem como para discutir as formas pelas quais as experiências populares são representadas no audiovisual.

Com base nas reflexões teóricas de José d'Assunção Barros (2007), Marc Ferro (1992) e Alexandre Busko Valim (2012), este trabalho considera que o cinema não deve ser visto apenas como espelho da realidade ou ilustração da história, mas que é, sobretudo, como uma construção discursiva complexa que articula diferentes temporalidades e subjetividades. Conforme defende Barros (2007), o cinema pode desempenhar três grandes funções no campo historiográfico: como fonte histórica, como forma de representação da história e como agente de transformação social. Cada uma dessas funções exige do historiador e do pesquisador um olhar crítico e atento às escolhas narrativas, estéticas, políticas e ideológicas presentes nas obras fílmicas.

A partir dessa abordagem, a análise de *Uma Onda no Ar* busca compreender de que modo o filme elabora um discurso sobre a realidade vivida por jovens negros da periferia, que criam um meio de comunicação próprio como forma de enfrentar a exclusão midiática e afirmar sua identidade cultural. Nesse percurso, será também examinada a tensão entre representação e representatividade, especialmente pelo fato de a obra ser dirigida por um cineasta branco, de classe média, o que levanta questionamentos sobre o lugar de fala, a mediação simbólica e os limites do olhar externo sobre experiências subalternizadas. A crítica da branquitude, como observa Cardoso (2014), torna-se fundamental nesse processo, pois permite desvelar estruturas de poder que atravessam a própria produção cultural e influenciam a recepção e o alcance das narrativas.

Além disso, a proposta deste texto inclui averiguar o contexto de produção do filme, seu público alvo, sua recepção crítica e os elementos simbólicos que contribuem para a construção da memória coletiva. A linguagem cinematográfica será então entendida como multidisciplinar, interligando aspec-

tos visuais, sonoros, narrativos e ideológicos, o que exige do historiador uma leitura aprofundada e sensível às múltiplas camadas de significado que o cinema oferece. A análise da trilha sonora, da ambientação, da estética visual e da estrutura narrativa são parte essencial dessa abordagem, pois cada elemento colabora na articulação de um discurso histórico específico.

Por fim, ao refletir sobre a experiência da Rádio Favela por meio da obra cinematográfica, este estudo também pretende destacar o potencial do cinema como instrumento pedagógico e político, capaz de ampliar o acesso ao conhecimento histórico e de promover o debate crítico sobre temas como desigualdade, racismo estrutural, comunicação popular e memória social. *Uma Onda no Ar*, ao trazer à tona uma experiência real de resistência e protagonismo juvenil, revela a potência do cinema brasileiro em dar visibilidade a vozes silenciadas e em desafiar narrativas hegemônicas, contribuindo, assim, para a construção de uma história mais plural, democrática e comprometida com os sujeitos que a constituem.

Cinema como agente, fonte e representação histórica

O desenvolvimento desta pesquisa parte do pressuposto de que o cinema, ao oferecer uma ampla variedade de produções fílmicas, apresenta múltiplas possibilidades de interpretação e exerce um papel essencial na construção de representações sobre o passado. Nesse sentido, tomando como base a construção teórica de José d'Assunção Barros (2007), averiguou-se que o cinema não deve ser compreendido apenas como um reflexo da realidade, mas como uma fonte fundamental para o trabalho historiográfico. Assim, torna-se crucial investigar as intersecções entre os campos do cinema e da História, observando quais os aspectos e de que modo essas linguagens se entrecruzam e se articulam mutuamente na produção e compreensão sobre a experiência humana ao longo do tempo.

Nesse contexto, estudar os fenômenos sociais a partir da relação entre cinema e História implica reconhecer que essas duas esferas mantêm, ao longo do tempo, um diálogo permanente e interdependente, em que suas influências não se limitam a casos pontuais, mas se entrelaçam de maneira profunda e recí-

proca. Nas palavras de Barros (2007), o cinema continuou a exercer influência sobre a história contemporânea, ao mesmo tempo em que teve seus discursos e práticas continuamente moldados pelas transformações dessa própria história.

Assim, a análise fílmica constitui um caminho legítimo para compreender tanto as formas pelas quais o passado é representado quanto os efeitos dessas representações na construção da memória coletiva, na formação da consciência histórica e na legitimação ou contestação de narrativas dominantes. Conforme assinala Marc Ferro (1992), desde que os setores dominantes da sociedade passaram a reconhecer o potencial ideológico do cinema, procuraram apropriar-se desse recurso para moldar percepções, difundir valores e exercer controle simbólico sobre a sociedade.

Por outro lado, a exemplo do próprio filme objeto desta pesquisa, também importa reconhecer, como essa mesma linguagem audiovisual passou a ser utilizada por grupos marginalizados como instrumento de resistência, denúncia e visibilização de experiências historicamente silenciadas, tornando-se, assim, um terreno de disputa política e cultural no qual diferentes projetos de sociedade são colocados em jogo. De todo o modo, Ferro (1992) relembra que, conscientemente ou não, os cineastas sempre acabam a serviço de uma causa ou de uma ideologia, seja de forma declarada, seja de maneira implícita, uma vez que toda obra carrega escolhas narrativas, estéticas, políticas, entre outras, que refletem determinadas visões de mundo.

Dito isso, utilizando-se da abordagem de José d'Assunção Barros (2007), é importante reconhecer que o cinema pode exercer, de forma simultânea, três grandes funções no campo da História, sejam elas, como fonte histórica, como meio de representação historiográfica e como agente (sujeito) do processo histórico. Cada uma dessas funções oferece diferentes formas de abordagem e de análise do fenômeno cinematográfico dentro do campo da História, exigindo do historiador uma compreensão crítica das linguagens envolvidas. Dentre outros fatores, isso decorre das várias transformações sociais, políticas, culturais, ocorridas ao longo do tempo que permitiram enxergar as produções fílmicas para além de mera expressão artística, mas constituindo-as como uma indústria específica que, por meio de seu discurso e das suas práticas, são capazes de não apenas representar determinada realidade social, mas também de ser agente transformador dessa ambientação.

O cinema, assim, apresenta-se inicialmente como agente histórico. Isso significa que, além de representar ou registrar a história, também há uma interferência direta e ativa sobre ela. Mais do que isso, nas palavras de Barros (2007), é possível acrescentar que, o cinema tem se revelado um instrumento particularmente relevante e um meio expressivo para a atuação de diversos sujeitos históricos, permitindo que esses agentes influenciem estrategicamente os rumos e a circulação da própria História, moldando a compreensão do presente e do passado por meio dos valores, narrativas e disputas simbólicas difundidas.

Tanto é assim que se pode averiguar como os filmes têm o poder de moldar imaginários, influenciar percepções, divulgar ideologias, promover debates sociais e até desencadear movimentos políticos. Nesse cenário, a produção cinematográfica, portanto, não se encontra em uma posição de neutralidade. Pelo contrário, ela busca responder a interesses, a disputas simbólicas e a contextos de poder. O cinema permite se colocar, então, ora como instrumento de dominação, a exemplo das produções propagandísticas; ora como resistência, como em filmes que dão visibilidade a vozes silenciadas, para exemplificar, a própria obra aqui analisada, *Uma Onda no Ar*.

Nessa tangente, compreender o cinema como agente histórico, implica considerar aspectos metodológicos específicos para análise fílmica, que estão relacionados à multidisciplinariedade e heterogeneidade discursiva. De tal modo, requer pontuar que, a linguagem cinematográfica não se resume apenas ao conteúdo explícito dos roteiros ou diálogos, contudo, envolve uma rede complexa de elementos simbólicos e discursivos que coexistem e se tensionam dentro da obra. Assim, a interpretação de filmes enquanto fontes históricas demanda uma leitura mais profunda, que considere o cinema como produto de múltiplos discursos sociais e ideológicos (Barros, 2007; Valim, 2012). Cada plano, enquadramento, trilha sonora e escolha estética carrega marcas de disputas simbólicas e de visões de mundo que não podem ser ignoradas (Ferro, 1992). Reduzir a análise fílmica à literalidade do texto falado ou à linearidade da narrativa significaria negligenciar a complexidade e profundidade que esse tipo de produção artística oferece. Com efeito, torna-se crucial no estudo da imagem cinematográfica identificar e interpretar as ideologias que atravessam a obra objeto, indo além da superfície do enredo e explorando os significados que se encontram implícitos e que moldam a mensagem e o impacto social do filme.

Em segundo plano, analisando o cinema como fonte histórica, observa-se que esse campo não deve ser compreendido apenas por seu conteúdo narrativo, mas também como um produto cultural que expressa as mentalidades, visões de mundo, disputas ideológicas e práticas sociais de seu tempo. Em outras palavras, mesmo quando a narrativa do filme não é diretamente ligada a eventos históricos, ele ainda assim carrega marcas da sociedade que o produziu, seja por meio dos temas abordados, das estéticas utilizadas ou dos conflitos retratados. Para Barros (2007), a fonte cinematográfica, em especial a fonte fílmica, tornou-se com evidência uma documentação indispensável para a compreensão e a produção da História Cultural. Isso decorre pelo fato de o cinema integrar visualidade, oralidade e sonoridade, configurando-se como uma forma de expressão cultural capaz de revelar inúmeros discursos.

Por fim, é necessário destacar que o cinema também exerce uma função significativa como forma de representação historiográfica, ou seja, como meio de elaborar discursos sobre o passado a partir de uma linguagem própria. Isso se evidencia especialmente em produções que abordam fatos históricos, sejam elas documentários, ficções históricas ou filmes que, mesmo ambientados em épocas específicas, se propõem a refletir criticamente sobre contextos sociais e políticos. Essas obras, ao apresentarem determinadas leituras sobre eventos ou processos históricos, não apenas divulgam interpretações, mas também disputam espaços de memória, confrontam narrativas hegemônicas e propõem outras formas de compreender o passado.

Nesse sentido, é fundamental compreender que o cinema não reproduz a história de maneira neutra ou objetiva, mas a reconfigura conforme escolhas estéticas, ideológicas e narrativas. A fidelidade aos fatos não deve ser o único critério de análise. Nesse caso, o mais relevante é identificar como esses filmes constroem sentidos, quais memórias acionam, quais vozes privilegiam ou silenciam, e que tipo de sensibilidade histórica pretendem provocar no espectador. Como salienta Barros (2007), é preciso avançar na compreensão do que se entende por “filmes de história”, tendo em vista que a representação cinematográfica ainda que documental não equivale à história em si, mas constitui uma versão possível, marcada por filtros culturais, políticos e subjetivos.

Acrescenta-se a isso o fato de que o cinema possui a capacidade de dialogar com o imaginário coletivo, o que o torna um campo estratégico na produ-

ção de sentidos sobre o passado. Ao narrar histórias a partir de determinadas perspectivas, o audiovisual pode tanto reforçar estereótipos e versões oficializadas quanto abrir espaço para a emergência de novas memórias, sobretudo aquelas que foram historicamente marginalizadas. Essa potência simbólica do cinema, quando usada de forma crítica, contribui não apenas para a divulgação de conteúdos históricos, mas também para o questionamento das formas tradicionais de se contar a história, tornando-se ferramenta pedagógica, política e cultural.

Partindo dessas considerações atribuídas ao cinema, fica evidente como este campo permite ao historiador abordá-lo com mais profundidade, indo além da simples utilização como ilustração. Com efeito, esse é um trabalho que exige uma análise que considere tanto os aspectos internos da obra, como narrativa, estética, gênero e linguagem, quanto os aspectos externos, como contexto de produção, circulação, recepção e impacto social. Como destaca Valim (2012), isso implica pensar o cinema como um fenômeno social multidimensional, que se insere em redes de produção cultural, disputa ideológica e práticas de recepção que variam conforme o tempo e o espaço.

Ademais, a relação entre cinema e História ultrapassa o campo puramente acadêmico e alcança também o universo educativo. O uso do cinema como recurso didático potencializa o ensino de História, pois oferece aos estudantes uma experiência estética e sensorial que favorece a empatia, o pensamento crítico e a contextualização histórica. Filmes que tratam de temas sociais, como *Uma Onda no Ar*, permitem que se reflita sobre o papel da mídia, das identidades periféricas e das resistências populares na construção da história, e também instigam o espectador a buscar o contexto na qual a produção se insere. Nessa perspectiva, o cinema também se torna uma tecnologia de apoio ao trabalho historiográfico e um meio poderoso para a democratização do conhecimento histórico.

Portanto, reconhecer o cinema como fonte, representação e agente histórico significa valorizá-lo como linguagem autônoma e crítica, capaz de contribuir efetivamente para a compreensão dos processos históricos e para a formação de uma consciência histórica mais plural e sensível às múltiplas vozes da sociedade.

A trajetória da Rádio Favela e sua representação no filme

O filme objeto deste capítulo, *Uma Onda no Ar*, desenvolve todo o percurso da criação e manutenção da Rádio Favela. Inspirado em trajetórias reais, a obra cinematográfica promove reflexões e discussões sobre uma iniciativa de resistência protagonizada por jovens negros em uma comunidade periférica de Belo Horizonte, durante a década de 1980, cuja atuação ultrapassou os limites locais e ganhou destaque em âmbito internacional. Nesse contexto, a representação da Rádio no filme vai muito além de um meio de comunicação cuja finalidade é transmitir informações, pelo contrário, a produção instiga o telespectador a enfrentar as questões levantadas sobre as relações raciais e os conflitos sociais.

Ao adentrar nas análises acerca do próprio filme, cumpre destacar que serão abordados também aspectos do entorno da produção, ou seja, de que ponto de vista ele foi criado, quem integra a sua crítica e como se posiciona esse grupo, o público a quem se dirige, dentre outros. Nesse sentido, conforme destaca Irma Viana (2024), embora a Rádio Favela seja apresentada no filme como expressão legítima da cultura, da luta e da comunicação popular nascida no morro, a narrativa é conduzida por um olhar externo. O filme é dirigido por um cineasta branco, de classe média e oriundo do “asfalto”, o que inevitavelmente influencia as escolhas estéticas, discursivas e políticas da obra. Tal observação é fundamental, pois revela tensões entre representação e representatividade, entre quem vive a experiência e quem a traduz para o cinema. Com isso, amplia-se a reflexão sobre os limites e possibilidades do audiovisual na mediação de vozes historicamente marginalizadas.

Nesse contexto, as dicotomias trazidas e a forma como são utilizados os recursos cinematográficos instigam o espectador a se sentir dentro da favela e a refletir sobre como a questão racial discutida no filme está assentada pela ótica dos estudos de branquitude (Cardoso, 2014). O principal exemplo da prática denunciada são os bastidores da produção. Segundo Viana (2024), o filme assim demonstra como em determinado momento a intervenção do homem branco de classe média (como o próprio diretor e roteirista) faz-se necessária para legitimar e tornar vencedor um movimento popular. Nesse ponto, cumpre mencionar que não é objeto deste texto abordar as nuances da

hegemonia branca em cenários como esses, mas apenas suscitar o debate de como temas sensíveis, como o preconceito de cor no Brasil, são impactados a partir das escolhas cinematográficas. Assim, demonstrando mais uma vez as intersecções, inclusive simbólicas e muitas vezes ofuscadas, que o cinema permite questionar.

Dito isso, ao descrever a ordem cronológica dos acontecimentos, é preciso situar o leitor que o filme tem seu ponto de partida no ano de 1984, com a polícia em uma operação no morro no qual se busca ir atrás de supostos responsáveis pela implementação da Rádio na periferia. A consequência dessa diligência é a prisão imediata do personagem Jorge e a partir disso a sua narração para os outros detentos de como ocorreu a criação da Rádio Favela. À medida que Jorge descreve os acontecimentos que o levaram até ali, o longa-metragem retorna a 1982, evidenciando os motivos, como foi possível e, principalmente, as maiores adversidades enfrentadas, no decorrer do caminho para que a Rádio se constituísse.

A jornada do personagem principal, vivido por Alexandre Moreno, é atravessada por desigualdades sociais e raciais desde os primeiros momentos do filme. Jorge é o único estudante negro em um colégio particular de Belo Horizonte, onde só pôde ingressar devido a uma bolsa obtida por sua mãe, que trabalha como funcionária da limpeza na instituição. O contraste entre sua realidade e a dos demais alunos é gritante, marcado não apenas por diferenças econômicas, mas também pela negação do racismo presente no ambiente escolar. Em uma das cenas, por exemplo, seus colegas demonstram total desconhecimento das consequências históricas da escravidão no Brasil, o que desperta em Jorge um sentimento de indignação e reforça seu desejo de criar uma alternativa de comunicação que desse voz às vivências da favela. É nesse contexto que nasce a ideia da Rádio Favela, como instrumento de conscientização social e enfrentamento das narrativas dominantes.

Ao longo da narrativa, Jorge se consolida como um agente de mudança, que não apenas ocupa espaços historicamente negados à população negra, mas também os tensiona. Uma cena marcante é aquela em que ele contesta, em sala de aula, o modo como a abolição da escravatura é ensinada, centrada na figura da Princesa Isabel como “libertadora”. Jorge, influenciado pelas ideias que circulavam nos movimentos negros da década de 1980, questiona o apagamento

da resistência negra e denuncia a permanência do racismo mesmo após o fim formal da escravidão.

Nesse cenário, embora o filme seja dirigido por Helvécio Ratton, cineasta branco e de classe média, sua proposta se esforça por dar espaço à perspectiva de sujeitos historicamente marginalizados. Ainda que essa representação parta de um olhar externo, ela procura refletir sobre as estruturas de exclusão e os limites impostos à juventude negra periférica, como exemplificado pela trajetória de Jorge, que mesmo dentro da escola, segue sendo visto como um corpo estranho. Mais uma vez a produção fílmica revela que há essa tensão entre quem conta e quem é contado, evidenciando a complexidade das disputas por voz, memória e reconhecimento que o cinema pode evidenciar.

Diante da decisão de criar um canal de comunicação que representasse a favela e seus moradores, a primeira barreira enfrentada pelos jovens foi de ordem financeira. Embora contassem com os conhecimentos técnicos de Zequiel, que estudava eletrônica, a aquisição dos equipamentos necessários exigia recursos além das possibilidades do grupo. A proposta de financiamento vinda de Roque, por meio do tráfico, foi prontamente recusada, evidenciando um posicionamento ético claro quanto aos rumos do projeto. No entanto, a concretização da rádio só se tornou possível graças ao esforço e à contribuição da mãe de Jorge, que, mesmo diante de suas próprias limitações, investiu para que a transmissão, ainda que clandestina, fosse iniciada em 1984.

Criada no contexto da periferia urbana de Belo Horizonte, a Rádio Favela surgiu como uma resposta direta à ausência de representatividade das classes populares nos meios de comunicação tradicionais. Utilizando-se de uma linguagem acessível e enraizada na realidade local, a Rádio transmitia músicas, denúncias, debates e notícias de interesse da comunidade, funcionando como um espaço de construção identitária e denúncia social.

Nesse viés, apesar do filme evidenciar essa trajetória com sensibilidade e buscar valorizar os obstáculos enfrentados pelos jovens, é necessário observar criticamente que essa representação parte de um olhar externo. Assim, é preciso cuidar para que não se incorra em certo romantismo, ao suavizar as contradições internas do território, como o papel ambíguo do tráfico, a violência estrutural e os dilemas éticos enfrentados pela juventude negra e periférica. Apesar disso, o longa-metragem cumpre um papel relevante ao destacar o po-

der da comunicação popular como instrumento de resistência, disputa simbólica e afirmação política das vozes historicamente silenciadas.

Outro obstáculo enfrentado pelos jovens foi a criminalização da rádio pelas autoridades, escancarando a contradição existente em um país extremamente desigual. Enquanto os jovens moradores da favela são tratados como marginais por tentarem informar e conscientizar, o Estado abandona as comunidades e só aparece de forma repressiva. Nesse sentido, o filme lança um olhar crítico sobre a seletividade do sistema jurídico e da mídia oficial. As perseguições à Rádio Favela, que culminam com a prisão de Jorge logo no início da obra, não se justificam por um dano real à sociedade, mas sim pelo incômodo que uma comunicação livre e popular representa. Isso leva a refletir sobre a liberdade de expressão no Brasil e sobre quem, de fato, tem o direito de se expressar nos meios de comunicação. A “clandestinidade” da rádio, nesse contexto, não é apenas uma ilegalidade técnica, é uma consequência da exclusão sistemática das vozes periféricas do cenário midiático nacional.

Nesse prisma, a trilha sonora também é um elemento de destaque, visto que o rap, o samba, o funk e outros ritmos populares ganham visibilidade e dão identidade à Rádio Favela. Com isso, ao valorizar os artistas do morro, o filme mostra como a música transmitida é instrumento tão importante quanto os discursos e as denúncias sociais. Assim, o que se depreende é que, se o sistema formal não é capaz de escutar a juventude periférica, eles é quem serão os criadores dos seus próprios canais de voz. Se o jornalismo oficial ignora as mortes e as injustiças do morro, a rádio comunitária passa a exercer a denúncia direta das irregularidades, violências e opressões. Se a escola formal acaba por silenciar a história negra e periférica, a rádio surge para tentar educar e elucidar os temas com uma linguagem acessível trazendo matérias relevantes. Assim, a Rádio Favela, como representada no filme, revela ser uma verdadeira escola de cidadania, de cultura e de luta.

Considerações finais

O final do filme é marcado pelo retorno do cenário da prisão de Jorge, o qual reafirma o compromisso dos jovens com a causa, evidenciando que a

detenção não encerra a rádio, apenas reforça o motivo da sua existência. Tais rupturas revelam o impacto que a rádio estava causando e o quanto ela incomodava justamente por dar visibilidade ao que era invisível. Nesse contexto, o filme termina com essa persistência, na qual a onda no ar continua, mesmo diante da tentativa de silenciamento. Essa representação é ainda mais importante ao considerar que a Rádio Favela, no campo da realidade, sobreviveu à repressão e se transformou em referência nacional e internacional. Cumpre destacar que, no ano de 2001, ela foi oficialmente legalizada e recebeu o prêmio da Organização das Nações Unidas por seu papel na promoção da cidadania. Nesse sentido, o filme, ainda que construído como ficção baseada em eventos verídicos, representa apenas o ponto de partida de uma trajetória que permanece atual. Sua narrativa evidencia a relevância da comunicação popular como ferramenta essencial na busca por justiça social, reconhecimento e equidade.

Cabe ainda enfatizar que, o uso do cinema como ferramenta educacional é uma prática crescente e cada vez mais reconhecida. Filmes como *Uma Onda no Ar* possibilitam que estudantes e pesquisadores de diversos lugares tenham acesso a dimensões subjetivas e sociais da história que, muitas vezes, não aparecem nos livros didáticos. Ao assistir ao filme, o espectador entra em contato com dilemas éticos, tensões sociais e experiências de luta por reconhecimento. Nessa ótica, a escolha por essa produção justifica-se pela necessidade de aprofundar temáticas como as apresentadas e buscar dar destaque a pesquisas que se voltem para essas matérias, ainda pouco discutidas e refletidas.

Nesse sentido, nota-se que o cinema atua como um espaço de memória, especialmente quando é capaz de recuperar histórias de personagens que foram marginalizados pelo discurso dominante. A produção cinematográfica, dentre as diversas funções exploradas, também se destaca por ampliar a percepção crítica e possibilitar a reflexão sobre temas contemporâneos, como racismo, desigualdade, cidadania e liberdade de expressão. A educação histórica ganha em profundidade quando incorpora o cinema como linguagem complementar. Como destaca Alexandre Busko Valim (2012), os filmes não devem ser vistos apenas como recurso ilustrativo, mas como textos interpretativos que contribuem para a construção de saberes e valores democráticos.

A análise do filme *Uma Onda no Ar* permite compreender como o cinema pode contribuir para o debate histórico e social a partir de narrativas alterna-

tivas e críticas. A trajetória da Rádio Favela, representada com força simbólica no filme, revela a importância da comunicação popular na luta por direitos e visibilidade das comunidades marginalizadas. Além disso, a abordagem didática e reflexiva proposta pelo cinema amplia o horizonte de compreensão histórica, sensibilizando o público para questões fundamentais da vida em sociedade. Ao dar voz a sujeitos historicamente silenciados, o cinema se torna um instrumento potente de memória, resistência e educação.

Referências

BARROS, José d'Assunção. Cinema e história – as funções do cinema como agente, fonte e representação da história. **Ler História**, n. 52, p. 127-159, 2007.

CARDOSO, Lourenço. **O branco diante a rebeldia do desejo**: um estudo sobre a branquitude no Brasil. 2014. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) – Programa de Pós-Graduação pela Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, São Paulo, 2014.

FERRO, Marc. **Cinema e História**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

UMA ONDA NO AR. Direção: Helvécio Ratton. Roteiro: Jorge Durán e Helvécio Ratton. Brasil: Quimera Filmes, 2002. 1 filme (92 min), son., color.

VALIM, Alexandre Busko. História e Cinema. In: CARDOSO, Ciro Flamarion S.; VAINFAS, Ronaldo (Org.). **Novos domínios da História**. Rio de Janeiro: Elsevier, 2012, p. 283-300.

VIANA, Irma. Uma Onda no Ar: Preconceito racial, identidade cultural e manifestação popular no cinema brasileiro. **Paralaxe**: revista de estética e filosofia da arte, São Paulo: PUC-SP, v.9, n. 1, p. 276-291, 2024.

***Rio, 40 Graus* (1955):**

relações étnico-raciais na abordagem cinematográfica de Nelson Pereira dos Santos

LISANDRA ROMAN

R*io, 40 Graus*, dirigido por Nelson Pereira dos Santos, é considerado um marco inaugural do Cinema Novo e uma revolução no panorama cinematográfico nacional da década de 1950. Até então, o cinema brasileiro era dominado principalmente pelas chanchadas, que eram comédias musicais produzidas por estúdios como a Atlântida e a Vera Cruz, que buscavam entreter o público com narrativas leves, humorísticas e, apesar do uso da ironia, foram vistas como alienadas da realidade social do país pelo movimento crítico posterior (Perroni, 2018). Nesse capítulo, busca-se discutir alguns aspectos que marcam a abordagem inovadora de Nelson Pereira dos Santos a partir de um sistema de análise disposto por José Maria Caparrós Lera (1997, p. 89-102), denominado *Metodologia Film-História*¹.

Enquanto as produções anteriores, no geral, seguiam fórmulas comerciais inspiradas em modelos hollywoodianos e evitavam temas sociais complexos, concentrando-se em figuras caricatas e romances; conforme Fernandes (2025),

¹ A metodologia do sistema de análise de Caparrós Lera (1997, p. 101) é aberta a ampliação e não definitiva. Em síntese, interrelacionam-se o contexto, o processo de criação artística e industrial, a análise e o impacto do filme. As seções devem ser analisadas em diálogo e a importância de cada uma depende dos objetivos propostos. O estudo deve levar em consideração a comparação com outros filmes e por conta da dificuldade de analisar os elementos estéticos plano a plano, serão apontados os aspectos gerais e predominantes.

Nelson Pereira discutia em congressos de cinema e na revista *Fundamentos* sobre formas mais realistas de representar a população do Brasil, com influência inicial do Partido Comunista do Brasil (PCB) e do neorealismo italiano. Quando o diretor decide “mostrar o povo brasileiro como ele é” (Fernandes, 2025), utiliza a narrativa e elementos estéticos e cinematográficos como ferramentas comprometidas com a realidade social, representando contrastes e conflitos que caracterizam as relações étnico-raciais do país.

Para Barros (2007), o cinema não é apenas forma de expressão cultural, mas também meio da representação, veículo interpretante de realidades históricas específicas e linguagem, fornecendo fontes para “estudos históricos sobre a própria época em que foi e está sendo produzido” (Barros, 2007, p. 127). Essa relação entre cinema e sociedade é característica do papel dos filmes enquanto agentes da história. De acordo com Ferro (1992), a análise das obras cinematográficas como imagem-objeto revela significações para além do ponto de vista semiológico ou testemunhal. O filme, “imagem ou não da realidade, documento ou ficção, intriga autêntica ou pura invenção, é História” (Ferro, 1992, p. 86), e por isso intervém na realidade e autoriza uma abordagem sócio-histórica.

No caso de *Rio, 40 Graus*, o contexto de produção do filme revela inúmeras dificuldades enfrentadas, concernentes à sociedade que o produz e o recebe. Após se estabelecer no Rio de Janeiro sem renda fixa e sem apoio do PCB para a realização de seu longa-metragem, Nelson utiliza um sistema de cotas, distribuindo entre a equipe os direitos sobre o percentual da futura venda do filme. Com um baixo orçamento, a isenção sobre a importação de películas cinematográficas no país beneficiou a produção, que contou com uma câmera cinematográfica quebrada emprestada por Humberto Mauro, diretor do Instituto Nacional de Cinema Educativo (INCE) e consertada pelo fotógrafo do filme, Hélio Silva (Fernandes, 2025).

Conforme Nelson relata em entrevista (Marques, 2024, p. 33-55), as filmagens de *Rio, 40 Graus* se iniciam em março de 1954, mas são finalizadas apenas em 1955, atravessando a instabilidade política do período pós-suicídio de Getúlio Vargas. Em agosto de 1954, seu vice, Café Filho, assume o poder, após a frustração de um iminente golpe da União Democrática Nacional (UDN) e Forças Armadas. A UDN, no entanto, ocuparia quase todos os ministérios na gestão de Café Filho. Seu mandato se prolongaria até o início de 1956, quando

ocorreria a posse do presidente eleito nas votações de outubro de 1955. Derrotada anteriormente, a UDN justificava uma tomada de poder abrupta, a partir do receio da vitória de Juscelino Kubitschek (JK), candidato do Partido Social Democrático (PSD) e do Partido Trabalhista Brasileiro (PTB). As tentativas de questionamento e golpe da UDN prolongaram-se durante o ano e ganharam força no período eleitoral, que acabou por eleger JK (Westin, 2015).

De acordo com Salem (1996, p. 114-125), antes mesmo do seu lançamento, *Rio, 40 Graus* foi proibido pelo coronel Geraldo de Meneses Cortes, chefe do Departamento Federal de Segurança Pública (DFSP), em 23 de setembro. As justificativas incluíam a alegada propaganda comunista com financiamento de Moscou, a apresentação de apenas aspectos negativos do Rio de Janeiro, e a imprecisão na temperatura da cidade: segundo Cortes, a capital nunca alcançara a marca de 40 graus. Pompeu de Sousa, chefe de redação do *Diário Carioca*, influente jornal do Rio de Janeiro, liderou a campanha de liberação do filme, divulgando os argumentos da censura na *Rádio Nacional* e no próprio jornal, que era favorável à JK. A mobilização contou com forte engajamento da intelectualidade do país, com nomes como Jorge Amado, que relacionavam a censura do filme aos “homens do golpe” e “da entrega do Brasil” (Salem, 1996). Tomando proporções cada vez maiores, um abaixo-assinado com mais de 300 assinaturas foi organizado. Em manchete de primeira página do jornal *O Mundo* em 30 de setembro, lia-se: “Cortes é o maior propagandista de *Rio, 40 Graus*”, explicitando como a censura acabou por instigar a curiosidade, gerando o efeito oposto ao desejado (Salem, 1996).

Enquanto isso, multiplicavam-se as sessões privadas de exibição do filme com acalorados debates e a presença de intelectuais e políticos, culminando na criação da *Associação de Defesa do Cinema Brasileiro*. A defesa do filme, portanto, se combinou muitas vezes com a campanha política, atrelada a questão da sucessão presidencial. Somente quando garantida a situação democrática legal e a posse de JK, o filme foi finalmente liberado pela censura no Tribunal de Justiça, em 31 de dezembro (Salem, 1996). Seu lançamento se deu em março de 1956, nas cidades de Porto Alegre, São Paulo, Belo Horizonte e Rio de Janeiro, em grande circuito, com sucesso de bilheteria nas primeiras semanas. No entanto, a curiosidade despertada nas massas também foi fruto da imaginação. As pessoas passaram a associar a censura com supostas cenas de

nudez e outras coisas incríveis, o que gerou decepção nas exibições do filme tido então como documental, diminuindo a audiência com o tempo (Salem, 1996, p. 114-125).

Em suma, pode-se considerar que o processo de criação artística e industrial de *Rio, 40 Graus* rompeu com as fórmulas das chanchadas e com o sistema de estúdios, inaugurando um novo paradigma cinematográfico no Brasil ao antecipar as diretrizes do Cinema Novo e de um cinema autoral independente. Se aproximando especialmente de obras como *Roma, Cidade Aberta* (1945), de Rossellini e *Ladrões de Bicicleta* (1948), de Vittorio de Sica, clássicos do neorrealismo italiano, a produção foi feita com autonomia e poucos recursos, utilizando locações reais e atores não profissionais; a distribuição enfrentou resistência; e a exibição foi marcada por censura e repressão. No entanto, sem os controles rígidos das grandes produtoras, Nelson teve maior liberdade artística e experimental explorando narrativas mais fragmentadas, perspectivas múltiplas e um ritmo documental, abrindo espaço para um novo cinema brasileiro, socialmente engajado e esteticamente inovador.

Mas afinal, de que forma Nelson articula elementos ideológicos e estéticos na sua representação das relações étnico-raciais da sociedade brasileira em *Rio, 40 Graus*? A sinopse do filme é simples: cinco garotos do Morro do Cabuçu (Zeca, Sujinho, Jorge, Paulinho e Xerife) saem da favela e vendem amendoim em um domingo quente nos pontos turísticos do Rio de Janeiro. A partir desse fio condutor, algumas tramas paralelas, nem sempre entrelaçadas, são conectadas, por vezes, pelos meninos: o casal formado por Judite, migrante nordestina, e o pracinha Pedro, que acabam de descobrir uma gravidez sem casamento; Durão, um suplente de deputado nordestino em visita ao Rio de Janeiro e a tentativa do pai de Maria Helena de envolvê-lo às custas da filha; Alice, jovem moradora do Morro do Cabuçu comprometida com Alberto, e as investidas de Miro, sempre acompanhado de seu amigo Neguinho; Foguinho, novo talento do futebol que deve ocupar o lugar de Daniel, jogador já em decadência na carreira, em uma partida; entre outras, conforme representado no Quadro 1. Dessa forma, o filme explora camadas sociais da cidade, passando por favelas, praias e bairros ricos: o Morro do Cabuçu, Copacabana, Corcovado, Pão de Açúcar, Maracanã e Quinta da Boa Vista, representando os contrastes e conflitos que caracterizam a vida urbana.



Quadro 1. Personagens e tramas. Fonte: elaborado pela autora com imagens do filme *Rio, 40 graus* (1955).

Segundo Poutignat e Streiff-Fenart (1998, p. 141-172), o campo da etnicidade investiga como se constroem identificações com base na oposição entre “nós” e “eles”, sendo a identidade étnica sempre relacional, resultante da interação entre grupos. Essa perspectiva torna a etnicidade dinâmica, mutável e manipulável, com a nomeação atuando como produtora de pertença, a partir da noção de saliência ou realce. Em contextos de dominação, a nomeação impõe categorias simplificadoras, mas pode também gerar solidariedade quando os nomeados ressignificam essas designações. De acordo com o conceito de *ethnic boundary* de Barth, os autores destacam que é essa linha de demarcação, e não o conteúdo cultural interno, que define a pertença ao grupo. Embora atributos como cor, língua e religião sejam tratados como marcadores naturais da etnicidade, eles são construídos socialmente e mobilizados conforme a situação.

Em *Rio, 40 Graus*, enquanto a maioria dos personagens que ocupam posições de subalternidade são negros ou racializados, as classes médias e altas são retratadas como distantes e insensíveis à realidade dos pobres, e muitas vezes usufruem de privilégios (como a praia e os espaços turísticos), expondo o modo como a desigualdade social no Brasil está racializada. O apagamento e o silenciamento dos sujeitos negros são enfatizados em cenas como a expulsão de Paulinho do parque Quinta da Boa Vista por um guarda local, enquanto

crianças brancas passam livremente pela cena em um momento de diversão. Para González (2020, p. 152-155), a ideologia do branqueamento e a noção de democracia racial no Brasil, elaborada nos anos 1930, projetou o país como racialmente branco e culturalmente europeu, reproduzindo imagens negativas sobre os negros, como a expressão “negro correndo é ladrão”. A atuação da polícia na cena é dirigida seletivamente para a repressão ao corpo negro e pobre, denunciando a falácia da democracia racial no Brasil e apresentando o racismo como parte da ordem social.

O racismo estrutural também é exposto no caráter de não identificação das crianças vendedoras de amendoim, a exemplo da cena que Jorge tem seus objetos derrubados e passa despercebido enquanto trabalha em Copacabana. No momento em que o menino ousa confrontar a situação com Beбето, imediatamente é tido como “marginal” e silenciado. Outra situação que remete à exclusão é a cena onde Sujinho tira um retrato da família branca no Pão de Açúcar, ficando de fora da fotografia. Para DaMatta (1984 *apud* González, 2020, p. 155): “O homem branco está sempre unido e em cima, enquanto o negro e o índio formam as duas pernas da nossa sociedade, estando sempre embaixo [...]”. Da mesma forma, em ambas as cenas, os meninos são enquadrados no canto inferior esquerdo, de modo a permanecer simbolicamente na beirada da composição, em analogia a sua posição marginal na sociedade. Os aspectos relacionados aos elementos ideológicos do filme (suas temáticas e relações entre os personagens) são exemplificados no Quadro 2 (na próxima página).

Conjuntamente, a estética do filme reforça sua crítica social adotando estratégias visuais e narrativas que aproximam o espectador da realidade dos marginalizados. Essa relação é central porque a estética não é neutra, mas produtora de sentido social e político, conforme Shohat e Stam (2006, p. 267-277). A forma como os corpos, os espaços e os gestos são filmados revela e reforça desigualdades, cria empatia ou distância, e constrói significados sobre raça, classe e gênero. Algumas estratégias utilizadas pelo diretor são a câmera na mão, os enquadramentos, iluminação e o uso do calor de forma simbólica.



Quadro 2. Elementos ideológicos - Racismo estrutural, crítica à elite branca e violência institucional. Fonte: elaborado pela autora com imagens do filme *Rio, 40 graus* (1955).

Através da estética da câmera na mão e da captação improvisada, é revelado o cotidiano da população negra e pobre, seus corpos, falas e trajetórias de forma mais realista. A câmera se move com os personagens, muitas vezes os seguindo de forma instável, como um observador. O movimento cria imersão e uma sensação de urgência e espontaneidade, enquanto reforça o corpo em deslocamento constante, buscando sustento, fugindo da repressão e tentando existir num espaço que o rejeita.

Ao mesmo tempo, quando os meninos são perseguidos ou fogem, a câmera assume seu ponto de vista: tremores, cortes rápidos, som alto e ambiental, gerando empatia. A câmera rompe com o olhar dominante e propõe um modo de ver o mundo a partir do olhar das crianças negras. Para Hooks (2019, p. 184), “o poder do dominado de afirmar uma agência ao reivindicar e cultivar ‘consciência’ politiza as relações de ‘olhar’”. Ou seja, para a autora, aquele que “olha” tem poder, o chamado “olhar opositor”, uma forma de representatividade e resistência empregada através dessa forma de enquadramento.

A composição e o *mise-en-scène* também expõem contrastes sociais, com os meninos ficando nos cantos quando contracenam com os corpos brancos, na maioria das vezes. Repetidamente também são filmados na parte inferior do quadro, enquanto o cenário e figuras da elite ocupam o topo ou o centro

da cena, sugerindo uma hierarquia visual. Além disso, a maneira que as cenas transitam enfatiza a complexidade das tramas sociais. A montagem entrecorta histórias distintas costurando episódios, mesmo que às vezes não tenham relação explícita além de compartilhar o mesmo ambiente. Assim, a história de um personagem vai se ligando a outra, o que reflete o ritmo caótico da vida urbana. Sobre os elementos estéticos referentes ao recurso de câmera na mão e enquadramentos, observar o Quadro 3.



Quadro 3. Elementos estéticos - Câmera na mão e enquadramentos. Fonte: elaborado pela autora com imagens do filme *Rio, 40 graus* (1955).

Quanto à iluminação, o uso do preto e branco, aliado à luz natural e ao alto contraste, acentua o realismo. Em uma recusa do embelezamento ou artificialidade, Nelson realça as texturas da cidade: o morro, a sujeira nas ruas, os contrastes entre sombra e sol forte. Sob o sol intenso, os corpos negros são filmados com destaque para o suor, o brilho da pele, os gestos de resistência e esforço, expondo a exaustão e o esforço físico constantes. A luz dura nas cenas externas faz referência à aspereza da vida urbana e marca a desigualdade de forma visual. Enquanto os ricos estão protegidos por guarda-sóis, chapéus e óculos na praia, os meninos enfrentam o sol direto o dia todo. Ademais, como *Rio, 40 Graus* foi feito com poucos recursos, essa escolha estética também foi necessária e política, mostrando que é possível fazer cinema mesmo sem estrutura industrial.

Já o calor do Rio de Janeiro é mostrado através do suor no rosto dos personagens e a luz estourada, como elementos que sugerem a sensação de sufocamento social. Esse tipo de simbolismo climático e corporal continua sendo retomado no cinema nacional, como em *Bacurau* (2019), de Kleber Mendonça Filho, onde o clima quente e árido comunica tensão social. O próprio nome do filme *Rio, 40 Graus*, dialoga com a tendência de Rossellini no neorealismo italiano: *Roma, Cidade Aberta* (referência ao abandono das defesas para evitar ataques e luta pela liberdade e esperança) e *Alemanha, Ano Zero* (reconstrução pós-guerra e temperatura do zero absoluto - a menor possível na física). No caso do filme em estudo, “40 graus” representa não só a temperatura da cidade e seu caráter tropical, mas a opressão contínua sofrida por determinados estratos sociais, um “sufocamento” através do conceito de calor e temperatura que permeia todo o filme. A forma como o calor e a iluminação compõem as cenas foi representado no Quadro 4.



Quadro 4. Elementos estéticos - Iluminação e calor. Fonte: elaborado pela autora com imagens do filme *Rio, 40 graus* (1955).

Os elementos estéticos também estão diretamente relacionados com os valores e mensagens conotados no filme. Um dos pontos centrais é a miséria, a violência e o abandono vividos pelos personagens como parte de um sistema que exclui e marginaliza grande parte da população brasileira, especialmente

a negra, de forma estrutural. Assim, o Rio de Janeiro aparece como um espaço de tensões raciais e sociais, onde o acesso ao lazer, à segurança e ao consumo é racialmente desigual, caracterizado por uma cidade dividida e contrastante. O filme inicia com cenas de cartão postal da cidade (Pão de Açúcar, Corcovado, Maracanã, Copacabana), ao som de *A Voz do Morro*, de Zé Ketí, música cuja letra faz referência à identidade do morador do Rio de Janeiro: “eu sou o samba, sou natural daqui do Rio de Janeiro”. Aos poucos as cenas vão se intercalando com as favelas e pessoas transitando no Morro do Cabuçu, evidenciando um espaço de contradição e segregação, onde o contra-*plongée* enfatiza a grande influência do cenário sobre a vida das pessoas, conforme o Quadro 5.



Quadro 5. Valores e mensagens conotados - Desigualdade: cidade dividida e contrastes. Fonte: elaborado pela autora com imagens do filme *Rio, 40 graus* (1955).

Nelson, entretanto, não se limita a denunciar as mazelas do sistema. Ao mostrar os meninos vendedores de amendoim como protagonistas, com sonhos, emoções e conflitos, o filme oferece uma visão humanizada dos sujeitos negros e pobres. A cena que talvez melhor exemplifique isso é a do encantamento de Paulinho no parque Quinta da Boa Vista. Ao adentrar o espaço em busca de sua lagartixa de estimação, Catarina, o menino se depara com a fauna e flora do zoológico com expressões de alegria e surpresa, focalizadas em

primeiro plano, de forma análoga a cena final de *Noites de Cabíria* (1957), que consagraria Federico Fellini posteriormente.

Ao contrário da pintura de “gênero” (Berger, 2022, p. 129-131), oposta à pintura mitológica, onde Frans Hals retrata tipos pobres sorrindo mostrando os dentes de forma a obter simpatia dos ricos (que nunca sorriem), como em *Jovem Pescador* e *Paisagem com jovem pescador*, o sorriso de Paulinho é livre de segundas intenções e puramente inocente. A quebra do momento de descoberta pela abordagem do guarda também remete à perda da inocência e o choque da realidade na infância, tema que permeia *Ladrões de Bicicleta*, de Vittorio de Sica. Os elementos que remetem a cena de Paulinho no Parque Quinta da Boa Vista foram agrupados no Quadro 6.



Quadro 6. Valores e mensagens conotados - Humanização dos marginalizados. Fonte: elaborado pela autora com imagens do filme *Rio, 40 graus* (1955).

Outro destaque realizado pelo diretor é a ênfase na solidariedade e agência das mulheres negras, com representações no Quadro 7. Doente, Elvira, mãe de Jorge, recebe a visita e apoio de Ana, mãe de Alice, representada como pilar da estrutura familiar em termos financeiros e de responsabilidades, a exemplo da cena onde confronta seu marido buscando conservar uma pequena reserva financeira que ele deseja utilizar com um galo de rinha. Já Alice, diferente das duas mulheres anteriormente (lavadeiras e domésticas), é uma operária e representa uma geração com mais escolhas e liberdade que a da sua mãe,

assumindo centralidade nas cenas finais enquanto rainha da Escola de Samba Unidos do Cabuçu ao cantar “A Voz do Morro”, de Zé Ketí, música que inicia e encerra o filme.



Quadro 7. Valores e mensagens conotados - Agência das mulheres. Fonte: elaborado pela autora com imagens do filme *Rio, 40 graus* (1955).

Para Collins (2019, p. 155-175), a escravidão deixou um legado em forma de imagens de controle (a mammy, a matriarca, a mãe do bem-estar social e a jezebel) sobre a condição da mulher negra, buscando a sua subordinação através de noções racistas e sexistas. As imagens são inter-relacionadas e refletem os interesses do grupo dominante, mascarando relações sociais. Apesar da autora se referir aos Estados Unidos, muitos aspectos se assemelham às particularidades brasileiras. Assim, sobre a imagem da matriarca, por exemplo, Collins (2019, p. 161) destaca o pressuposto de que a pobreza negra é transmitida intergeracionalmente por meio de valores, e que as crianças negras não recebem a mesma atenção e cuidado que as crianças brancas.

No filme, as aspirações de Alice por uma vida melhor em contraste com a vida de sua mãe; seu emprego como operária em meio ao contexto de industrialização dos anos 1950; seus discernimentos e escolhas em relação ao casamento e as investidas de Miro, revelam uma representação que foge aos

padrões tradicionais da época. Já na cena em que Jorge questiona Bebeto por derrubar seus amendoins, um homem branco culpabiliza os pais do menino por “largar os filhos na rua”, o que é contraposto pela situação contextualizada de doença de Elvira, não correspondendo a imagem de culpabilização e representando modelos diversos de família e maternidade. Além disso, as referências a cultura afro-brasileira são mais uma maneira de trabalhar a resistência simbólica, como a cena com indicação de chás e ervas medicinais de Ana para Elvira (ao mesmo tempo segregada de um atendimento de saúde digno), e nos preparativos para receber algumas alas da Escola de Samba Portela no Morro do Cabuçu.

O apagamento e a invisibilização da população negra é outro valor fortemente conotado no filme. Após inúmeros momentos de tensão e ameaças de que algo pode acontecer com os meninos, o clímax do filme retrata um momento de perseguição por garotos rivais onde Jorge tenta alcançar um bonde e morre atropelado. É possível notar a influência do neorealismo italiano na cena, em diálogo com a morte de Pina, em *Roma, Cidade Aberta*. A personagem morre baleada quando tenta impedir que seu noivo, Francesco, seja levado por soldados nazistas. Na cena, ela corre em direção aos soldados, com os braços estendidos, é atingida e cai no chão.

Ao contrário de Pina, entretanto, ninguém corre para abraçar e chorar por Jorge no momento de sua morte. A cena é entrecruzada com a partida de futebol no Maracanã, com destaque para o suor e calor do momento, e o seu grito de dor é substituído pelos gritos da torcida, extasiada com a vitória do time de Foguinho, demonstrando o silenciamento da sua morte, facilmente abafada pelo entretenimento. O som atua no filme como extensão da sensação de sufocamento, desde os ruídos urbanos até a narração midiática da partida de futebol, ele se interpõe de forma opressiva. A morte de Jorge é representada por entre os passos das pessoas, assim como o jornal que anunciava a partida de futebol em primeira página é pisoteado na saída do jogo, em referência ao descaso com a existência dos corpos negros infantis. Alguns dos recursos utilizados para representar o apagamento e a invisibilização no clímax do filme estão presentes no Quadro 8.



Quadro 8. Valores e mensagens conotados - Apagamento e invisibilização. Fonte: elaborado pela autora com imagens do filme *Rio, 40 graus* (1955)

Enquanto isso, o dia se finda, e no Morro do Cabuçu uma festa organizada tem início. Apesar da expectativa de uma possível briga por Alice, incitada por Miro, nada acontece. As pessoas estão arrumadas e comportadas, se apresentam, e tudo ocorre dentro da ordem, novamente contrapondo o estereótipo comum da favela enquanto lugar desordeiro. Por fim, Nelson utiliza do contraste para enfatizar a complexidade social, conforme o Quadro 9 (na página seguinte): dia e noite, alegria e tristeza, classes sociais, identidade e apagamento.

Enquanto decorre a festa, ao som de *A Voz do Morro*, de Zé Ketí, da janela de sua casa Elvira é uma presença que se preocupa, rememora e sente a falta de Jorge. Elvira, enquanto mulher negra, no espaço doméstico dos confins do Rio de Janeiro, encara diretamente a câmera com um vislumbamento de sabedoria e entendimento da situação. Para Mirzoeff (2016, p. 745-768), o “direito a olhar” e a se ver nas mais diversas representações, e na própria História, são contestações do regime de visualidade dominante ocidental que impõe “complexos de visualidade” segregadores. Assim, o “direito a olhar” reivindica autonomia e produz um desejo opositor de ver, que pode ser relacionado com a simbologia do olhar direto para a câmera de Elvira nas cenas finais.



Quadro 9. Valores e mensagens conotados – Contrastes. Fonte: elaborado pela autora com imagens do filme *Rio, 40 graus* (1955).

Enquanto decorre a festa, ao som de *A Voz do Morro*, de Zé Ketí, da janela de sua casa Elvira é uma presença que se preocupa, rememora e sente a falta de Jorge. Elvira, enquanto mulher negra, no espaço doméstico dos confins do Rio de Janeiro, encara diretamente a câmera com um vislumbamento de sabedoria e entendimento da situação. Para Mirzoeff (2016, p. 745-768), o “direito a olhar” e a se ver nas mais diversas representações, e na própria História, são contestações do regime de visualidade dominante ocidental que impõe “complexos de visualidade” segregadores. Assim, o “direito a olhar” reivindica autonomia e produz um desejo opositor de ver, que pode ser relacionado com a simbologia do olhar direto para a câmera de Elvira nas cenas finais.

A morte de Jorge em *Rio, 40 Graus*, inspirada pelo contexto de marginalização dos meninos negros, foi repetida palimpsestuosamente no cinema e na realidade. A admissão de atores não profissionais, moradores das favelas, foi um recurso utilizado para gerar protagonismo social resultando no gênero reconhecido como *favela movies*, especialmente na primeira década do século XXI, agora com enfoque na violência policial, tráfico de drogas e conflitos. A representação da pobreza e da favela são tidas como tendências na virada da década de 2010, não só no caso brasileiro, mas globalmente, na forma de destaque às camadas desprivilegiadas da sociedade (Coutinho, 2009, p. 1-12). São

exemplos clássicos do gênero filmes como *Cidade de Deus* (2002), de Fernando Meirelles (cuja cena icônica de abertura onde os personagens correm atrás de uma galinha dialoga com a cena do galo que foge do marido de Ana, em *Rio, 40 Graus*), *Cidade dos Homens* (2007), de Paulo Morelli, e *5x Favela - Agora Por Nós Mesmos* (2010), de Manaíra Carneiro, Wagner Novais, Rodrigo Felha, Cacau Amaral, Luciano Vidigal e Cadu Barcellos (longa-metragem realizado por jovens moradores de favela).

Antes da consagração do gênero, porém, o caso de Pixote foi exemplo máximo da extensão cinema-realidade através das relações étnico-raciais. Segundo Pereira Junior (2014, p. 40-44), *Pixote, A Lei do Mais Fraco* (1980), de Hector Babenco, foi um filme protagonizado por um ator captado na periferia, Fernando Ramos da Silva, e mostrava as ruas e o mundo do crime e violência em São Paulo. Após o filme, sem novas oportunidades de atuação e enfrentando dificuldades econômicas, Fernando passa a se envolver em pequenos crimes, da mesma forma que seu personagem. Em 1987, é morto, aos 19 anos, por agentes da Polícia Militar.

Apesar dos bons resultados de bilheteria, dos prêmios obtidos no Brasil e no exterior e no reconhecimento da fisionomia de Fernando como um dos rostos mais eloquentes do cinema pelo jornal estadunidense *New York Times*, após o sucesso momentâneo o ator não obteve êxito na carreira. Com as tentativas frustradas de trabalhos como ator no Rio de Janeiro, retorna à São Paulo e volta a viver na miséria e no anonimato, até ser morto em um conflito com a polícia, aos 19 anos. Para Pereira Junior (2014, p. 43) Fernando “foi ele mesmo Pixote, não sendo necessário representar um personagem”. Em 1996, o diretor José Joffily produz *Quem matou Pixote?*, um filme biográfico de Fernando, eternizado como um retrato e um ícone da infância marginalizada (Pereira Junior, 2014, p. 99-100).

Por fim, o impacto de *Rio, 40 Graus* nas relações étnico-raciais demonstra o papel de agente do filme. Na década de 1950, o Brasil ainda alimentava o mito da democracia racial, e *Rio, 40 Graus* causou incômodo e tensão por expor a racialização da pobreza e a invisibilidade institucional dos corpos negros. Nelson Pereira dos Santos, mesmo mediante diversas limitações, provocou um choque estético e político ao apresentar os negros como parte viva e crítica da paisagem urbana brasileira e abriu caminho para debates raciais

no cinema brasileiro. Dessa forma, o cinema se mostra uma ferramenta de visibilidade, denúncia e transformação. Ademais, a análise das relações étnico-raciais no filme revela elementos narrativos e estéticos utilizados por Nelson para representar tanto a opressão e desigualdade enfrentada pelos negros e pobres, como formas mais autênticas e inovadoras de representação das relações sociais estabelecidas.

Referências

BARROS, José d'A. Cinema e história – as funções do cinema como agente, fonte e representação da história. **Ler História**, n. 52, p. 127-159, 2007.

BERGER, John. **Modos de ver**. São Paulo: Fósforo, 2022.

COLLINS, Patricia Hill. **Pensamento feminista negro**: conhecimento, consciência e a política do empoderamento. São Paulo: Boitempo, 2019.

COUTINHO, Lúcia Loner. Favela-Movies e Favela-Series: novas representações na produção audiovisual brasileira. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 22., 2009, Curitiba. **Anais eletrônicos**. São Paulo: Intercom, 2009. Disponível em: <http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2009/resumos/R4-1274-1.pdf>. Acesso em: 6 jul. 2025.

FERNANDES, Vandrê. Rio, 40 Graus: 70 anos do filme que transformou o cinema brasileiro. **Fundação Maurício Grabois**, 16 jan. 2025. Disponível em: <https://grabois.org.br/2025/01/16/rio-40-graus-70-anos-do-filme-que-transformou-o-cinema-brasileiro/>. Acesso em: 6 jul. 2025.

FERRO, Marc. **Cinema e História**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

GONZÁLEZ, Lélia. **Por um feminismo afro-latino-americano**: ensaios, intervenções e diálogos. Rio de Janeiro: Zahar, 2020.

HOOKS, bell. **Olhares negros**: raça e representação. São Paulo: Elefante, 2019.

LERA, José María Caparrós. Análisis crítico del cine argumental. **Historia, Antropología y Fuentes Orales**, Barcelona, n. 18, p. 89-102, 1997.

MARQUES, Aída (org.). **Rio, 40 graus: o moderno cinema brasileiro**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2024. Disponível em: <https://pantheon.ufrj.br/bitstream/11422/22819/1/Rio%2C%2040%20graus.pdf>. Acesso em: 6 jul. 2025.

MIRZOEFF, Nicholas. O direito a olhar. **Educação Temática Digital**, Campinas, v. 18, n. 4, p. 745-768, nov. 2016.

PEREIRA JUNIOR, Luis Alberto. **O filme Pixote, a lei do mais fraco e o governo das crianças marginalizadas (1980-1985)**. 2014. Dissertação (Mestrado em Ciências Humanas) – Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2014.

PERRONI, Giovanna Fernandes. **Cinema Novo: um movimento político**. 2018. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Ciência Política) – Universidade de Brasília, Brasília, 2018.

POUTIGNAT, Philippe; STREIFF-FENART, Jocelyne. **Teorias da etnicidade**. São Paulo: Editora Unesp, 1998.

RIO, 40 GRAUS. Direção: Nelson Pereira dos Santos. Rio de Janeiro: Cinedistri, 1955. 1 filme (100 min), preto e branco. Disponível no YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=mutKYwMc-Jg>. Canal Observatório da Cultura, 31 dez. 2014. Acesso em: 6 jul. 2025.

SALEM, Helena. **Nelson Pereira dos Santos: o sonho possível do cinema brasileiro**. Rio de Janeiro: Record, 1996.

SHOHAT, Ella; STAM, Robert. **Crítica da imagem eurocêntrica**. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

WESTIN, Ricardo. Há 60 anos, crise fez Brasil ter 3 presidentes numa única semana. **Agência Senado**, 9 nov. 2015. Disponível em: <https://www12.senado.leg.br/noticias/especiais/arquivo-s/ha-60-anos-crise-fez-brasil-ter-3-presidentes-numa-unica-semana>. Acesso em: 6 jul. 2025.

Narrativas pós-coloniais e a construção da identidade nacional: um olhar sobre *Udju Azul Di Yonta* (1992)

VIRGÍNIO VICENTE MENDES

Da década de 1950 aos dias atuais, dentro da vasta complexidade dos conceitos que compõem a realidade dos países em vias de emancipação no continente africano, em especial a Guiné-Bissau, a identidade nacional consolidou-se como uma idealidade central. Em contrapartida, o conceito de diversidade cultural, constantemente observado no contexto africano, remete à pluralidade dos grupos sociais e às suas respectivas singularidades. A aparente polaridade entre tais conceitos configura um artifício metodológico fundamental para a compreensão da nova realidade emergente, funcionando como uma bússola imprescindível para o progresso e a modernização.

Diversas trajetórias se delineavam a partir das especificidades de cada povo engajado na luta armada, possibilitando que o futuro almejado pelos movimentos nacionalistas se tornasse viável e concretizável. A montagem epistemológica da história ocidental, no que tange à construção do Estado-nação, revela-se como um modelo recorrente na historiografia da Guiné-Bissau, assim como nos demais países africanos. Importa destacar que a historiografia tradicional da África foi, em grande medida, moldada a partir de paradigmas exógenos, impostos pelas potências coloniais europeias, que subjugaram e redefiniram os contextos nativos.

Neste sentido, seria talvez mais pertinente evitar a adesão acrítica a modelos de compreensão fechados acerca da realidade e da idealidade dos novos Estados. A perspectiva segundo a qual as diversas identidades constituem mesclas dinâmicas tornando-se indistintas entre si, e resistentes aos esforços de categorização e depuração parece ser mais adequada para evitar embustes intelectuais, reconhecendo o entrelaçamento inescapável entre as influências externas e as expressões culturais internas dos contextos africanos. A negação dessa dinâmica revela-se inviável; certezas absolutas, no campo da análise histórica e cultural, configuram meras miragens.

Esta pesquisa tem por objetivo analisar a construção da identidade nacional, entendida como “guineendade”, no período pós-independência, a partir de 1973. Tal processo foi precedido por uma luta armada de onze anos, protagonizada pela guerrilha nacionalista dos povos originários contra o domínio colonial português.

Metodologicamente, a análise será centrada no filme *Udju Azul di Yonta*, de Flora Gomes (1992), produzido dois anos após a adoção do sistema democrático pelo Partido-Estado, Partido Africano para a Independência da Guiné e Cabo-Verde (PAIGC), então liderado pelo General João Bernardo Vieira, que assumiu o poder em decorrência do golpe de Estado de 1988. Para ampliar e aprofundar o debate, também recorreremos a produções intelectuais diversas, tais como livros, artigos acadêmicos, teses, dissertações e monografias.

Para o desenvolvimento do argumento proposto, este capítulo está estruturado em duas seções. A primeira seção concentra-se na análise do argumento do filme, que estabelece um debate sobre o cinema como agente de transformação social. A segunda seção dedica-se à discussão teórica, abordando conceitos fundamentais para a compreensão do espírito da época, da identidade nacional e da guineendade. Nesse contexto, são consideradas as representações dos povos e os anseios dos guineenses em relação ao Estado Novo. Além disso, realiza-se uma leitura crítica do contexto em que a obra foi produzida, considerando elementos como o ambiente, as vestimentas e demais aspectos visuais e simbólicos. Tais elementos revelam a trilha metodológica do cineasta, que propõe uma reflexão sobre a ilusão do “amanhã” concebido como algo inexistente e destaca o “hoje” como espaço real e passível de intervenção, configurando-se como oportunidade para a mudança.

A análise de *Udju Azul di Yonta*, dirigido por Flora Gomes, permite compreender como o cinema pode operar como um instrumento de reconfiguração da memória coletiva, especialmente no contexto das ex-colônias africanas em processo de reconstrução identitária. Através de escolhas estéticas e narrativas, o filme revisita criticamente os ideais da luta de libertação nacional e expõe os dilemas enfrentados pela Guiné-Bissau nas décadas posteriores à sua independência. A seguir, desenvolve-se uma leitura do filme a partir de seus principais elementos simbólicos e temáticos.

Para construir uma abordagem teórica e metodológica adequada à análise da identidade nacional no período pós-colonial, utilizamos tanto as narrativas fílmicas do referido longa-metragem quanto a revisão bibliográfica de autores que abordam o cinema como fonte para a análise histórica (Stam, 2006; Valim, 2012; Barros, 2007).

Para estabelecer a discussão em relação à Guiné-Bissau, apoio-me nos autores que tomam a nação, o nacionalismo e a identidade nacional como objeto de seus estudos (Lopes, 2003; Cardoso, 2004; Nhaga, 2011; Monteiro, 2013; Amona, 2020; Té, 2020). Em conclusão, destaco as reflexões e indagações pertinentes que deverão ser consideradas para melhor compreensão do conceito de identidade nacional no contexto da Guiné-Bissau, tendo como foco principal a reescrita da história do país.

Análise do filme Udju Azul Di Yonta como representação da história da Guiné-Bissau

O filme *Udju Azul di Yonta* (1992), de Flora Gomes, ambientado na Guiné-Bissau pós-independência, retrata o entrelaçamento entre memória e nação por meio da vida cotidiana de seus personagens. Yonta, jovem protagonista, simboliza os sonhos e frustrações de uma geração que herdou os ideais revolucionários, mas vive em um país em crise econômica, social e política. Vicente, ex-combatente da luta anticolonial, representa o passado heroico e as contradições do presente. A construção da memória coletiva se dá pela justaposição de lembranças da luta pela independência com as dificuldades do cotidiano no período pós-colonial. O azul do título – cor recorrente ao longo

do filme – torna-se metáfora da utopia não concretizada, evocando tanto esperança quanto melancolia. O filme de Flora Gomes funciona, assim, como um espaço de elaboração crítica da memória nacional, articulando identidades e projetando questionamentos sobre os rumos da nação após 1973.

Em *Udju Azul di Yonta*, observa-se de forma clara como Flora Gomes busca construir uma narrativa cinematográfica que transcende o discurso heroico tradicionalmente associado aos eventos de independência da Guiné-Bissau. O diretor propõe uma nova forma de narrar e experienciar o passado, evidenciando as contradições e ambiguidades da vivência pós-1973.

A utilização de cores fortes e vibrantes especialmente vermelho, azul e amarelo, extrapola o campo estético, funcionando como recurso simbólico que expressa visualmente a complexidade do momento histórico vivido pelo país. O vermelho, por exemplo, aparece frequentemente associado ao personagem Vicente, ex-combatente que agora ocupa uma posição de autoridade no governo, mas que é assombrado pelas promessas não cumpridas da revolução. Ele veste vermelho, reside em uma casa com paredes vermelhas e é o destinatário das cartas, também vermelhas, escritas por Zé Esquinas à jovem Yonta. Esse uso cromático pode ser interpretado como uma crítica à continuidade simbólica entre a luta armada e a administração pós-independência, sugerindo que os ideais revolucionários foram esvaziados e convertidos em ordenamentos do novo regime.

Por sua vez, Yonta representa a juventude nascida sob a independência. Ela é objeto de desejo, fantasia e idealização tanto por Zé Esquinas, quanto por Vicente, mas pouco fala, pouco age, e sua subjetividade permanece diluída. Ela transita pelas ruas, pela escola, pelas festas, sempre bela, mas inatingível. Seu corpo é desejado, mas sua voz é ausente. Tal representação pode ser interpretada como uma metáfora da juventude guineense, depositária das expectativas de renovação nacional, mas limitada em suas possibilidades reais de ação política ou transformação social.

As cartas de Zé Esquinas constituem um dos elementos mais significativos dessa relação entre ficção e memória. Escritas em nome de Vicente, elas constroem a imagem de um herói inexistente, um revolucionário idealizado que jamais teria traído os princípios da luta. Contudo, tal imagem é fictícia e, quando Yonta finalmente confronta Vicente, depara-se apenas com um ho-

mem exausto, desiludido e sem grandeza. Essa cena desconstrói a narrativa heroica tradicional e evidencia o abismo entre o passado glorificado e a realidade presente.

A breve aparição de Flora Gomes em uma cena do filme também merece destaque. Ele se insere como observador, cineasta e sujeito histórico, posicionando-se dentro da própria narrativa. Ao se colocar diante da câmera, Gomes assume a responsabilidade de narrar a história de maneira alternativa, trazendo à tona as fissuras da memória coletiva.

Ainda que o filme apresente uma leitura crítica do processo pós-independência, ele não adota um discurso niilista. Há espaço para o humor, a poesia e a música. A trilha sonora, que mescla ritmos africanos a sonoridades ocidentais, acompanha o cotidiano dos personagens e revela que, apesar da crise, a vida continua. As festas, danças e encontros juvenis demonstram a existência de espaços de alegria e resistência, mesmo em meio à frustração política.

Udju Azul di Yonta configura-se, portanto, como uma obra construída a partir da memória, não como reconstituição factual, mas como expressão sensível, marcada por silêncios, afetos e imagens. O filme questiona os mecanismos da lembrança, os sujeitos autorizados a narrar o passado e o papel das imagens na construção de outras formas de ver e compreender a história nacional.

O título *Udju Azul di Yonta* pode ser associado à analogia do céu, morada de Deus, que remete à calma, tranquilidade, harmonia, paz, proteção, confiança, comunicação clara, sensibilidade e acolhimento – valores que apontam para uma sociedade mais compreensiva, acolhedora e justa. Em suma, o cineasta chama atenção para o apagamento do passado cultural, com toda a sua diversidade populacional e pluralidade cultural, ou seja, para a morte lenta do passado, substituído pelo “homem novo” de sotaque aporuguesado e vestido com roupas no estilo europeu.

Ao analisarmos as representações apresentadas pelo filme, identificamos elementos que corroboram para a construção da história da Guiné-Bissau. Grande parte do filme mostra as mulheres vestidas com trajes inspirados na moda europeia, e as cortes também remetem a essa influência. Esses aspectos reforçam a discussão sobre o apagamento das expressões culturais tradicionais e a imposição de um novo padrão cultural pós-colonial.

Cinema, memória e nação no contexto da Guiné-Bissau pós-1973

O filme *Udju Azul di Yonta* não deve ser observado como mero entretenimento ou simples provocador de emoções. Mais do que captar a atenção do espectador ou servir como expressão artística e cultural, o filme se apresenta como um veículo de representação historiográfica e uma tecnologia complementar à História Oral. Adota uma linguagem própria para criticar fatos e acontecimentos da história nacional, interferindo de forma incisiva por meio das práticas e discursos que compõem sua narrativa.

A obra oferece uma visão crítica da historiografia guineense do período pós-independência. Além disso, funciona como uma fonte extraordinária para a compreensão do espírito daquele momento histórico evidenciado nos sotaques, nas vestimentas, nos modos de vida e em diversos aspectos sociais. Nota-se também a intenção do cineasta em construir uma imagem do novo país no imaginário coletivo. O filme é, portanto, um meio de comunicação, difusão e, por vezes, imposição de ideias e ideologias.

Podemos considerar o filme uma propaganda política do Partido-Estado? Pode ele ser entendido como um instrumento de dominação, imposição hegemônica e manipulação por parte dos agentes sociais ligados ao poder instituído, em detrimento da representação de outros povos do país? Ainda assim, é perceptível a contraposição representada por grupos sociais em relação ao poder central, o que configura o filme também como um meio de resistência.

A obra interpreta a realidade do passado heroico e vitorioso dos combatentes, e retrata o presente de jovens esperançosos, cheios de expectativas e ilusões futuristas. O fator estético conduz a narrativa e contribui para a construção fílmica, revelando eventos e processos históricos que podem ser comparados a outras fontes e depoimentos. O recurso à imagem permite uma análise historiográfica pautada na lógica interpretativa e no raciocínio hipotético-dedutivo. Como historiador, é essencial analisar os eventos e processos históricos representados nos discursos ao longo do filme. A obra expressa o modo de vida de uma classe dominante – a classe crioula – ao mesmo tempo em que revela modos de vida alternativos e discursos contra-hegemônicos que emergem nas entrelinhas dos diálogos e da *mise-en-scène*.

Esses elementos estão presentes nas músicas, poemas, pinturas, contos e, sobretudo, nos filmes de Flora Gomes, como *Mortu Nega* (1988) e *Nha Fala* (2002), que funcionam como instrumentos de legitimação do Estado-Partido e de seus efeitos. Nessas obras, Amílcar Cabral é exaltado como pai da nação guineense, enquanto a participação de outros atores históricos fundamentais é silenciada. Ainda assim, o filme permite a percepção de críticas ao sistema governamental vigente. Segundo Valim (2012), o filme pode ser entendido como um projeto sobre a sociedade, com potencial para formar opinião, iludir ou denunciar. Em *Udju Azul di Yonta*, ao final, vemos o personagem Vicente, abalado com a conjuntura da Guiné-Bissau, questionar o presente e propor caminhos para a transformação da realidade do país.

Ao longo da narrativa, constata-se a presença de múltiplas vozes sociais e perspectivas culturais que o discurso dominante tenta omitir, mas que aparecem, sobretudo, nos retratos da sociedade crioula. O público-alvo do filme parece ser justamente essa população urbana, especialmente de Bissau. A ideia do “homem novo” afastado do passado colonial e de seus costumes é constante no discurso da obra.

A Guiné-Bissau retratada no filme, lançado em 1992, revela-se como uma nação em busca de modernização, com ex-combatentes tentando adotar hábitos europeus, capitalistas, e vestimentas à moda inglesa. Contudo, uma análise mais atenta revela um país marcado por atrasos estruturais, frustrações, juventude desiludida e perspectivas incertas. As imagens mostram estradas empoeiradas, postes de luz caindo, casas cobertas por zinco velho e uma população que, em muitos casos, pouco se expressa na língua crioula – supostamente a mais falada. A manifestação cultural dos diversos povos não ocupa uma posição secundária, embora o filme tente transmitir essa impressão. Tampouco são abordados de maneira explícita o medo e as repressões promovidas pelo Partido-Estado após a independência: perseguições, raptos, assassinatos, massacres, fuzilamentos, corrupção, entre outros.

O filme dialoga com um público específico: suas temáticas, vocabulário, sonhos e expectativas revelam isso. A trilha sonora, os cenários, a linguagem gestual e cênica, o diálogo e o roteiro nos conduzem a uma reflexão sobre a sociedade que se desejava construir. A obra se insere num debate sobre o passado colonial e a relação entre a Guiné-Bissau e a metrópole. Grande parte da

produção cinematográfica de Flora Gomes serve à propaganda governamental e à difusão da ideologia de Amílcar Cabral e do Partido-Estado. É fundamental considerar quem produziu, financiou e distribuiu o filme, e para qual público ele se destina elementos que contribuem para compreender a obra e a realidade que ela representa (Valim, 2012).

O conceito de “africanidade” aparece de forma subentendida, mas está presente em todos os discursos e no imaginário, perceptível na abordagem fílmica, nos gestos, na indumentária e nos padrões de comportamento representados nas cenas como também aponta Valim (2012). O filme se propõe metodologicamente como um discurso historiográfico e político. Representa os processos históricos da Guiné-Bissau por meio das figuras de Vicente, ex-combatente, e de Yonta, jovem criada no contexto pós-independência. A narrativa gira em torno dessas personagens centrais.

A obra permite estudar o período pós-independência, compreender a ideologia política promovida por Amílcar Cabral e ouvir as vozes de grupos sociais emergentes. O filme, além de fonte histórica, é difusor da ideologia governamental e instrumento de mediação na transmissão do conhecimento histórico (Valim, 2012, p. 18). Segundo o autor, fatores estéticos, políticos, econômicos e sociais se entrecruzam, o que é perceptível no filme. A narrativa testemunha as formas de agir, pensar e sentir da sociedade bissau-guineense. Ela induz o espectador a identificar-se com a ideologia dominante, mas também permite resistências, invenções de significados e identidades alternativas. O momento da produção do filme fala diretamente sobre o presente a Guiné-Bissau dos anos 1990. Os filmes, como aponta Valim (2012, p. 11), mostram “imagens de vidas, atitudes e valores de grupos sociais” e falam de mitos e ideologias que participam da construção da identidade nacional.

O debate proposto pelo cineasta envolve o novo Estado e a construção da identidade nacional tema que ultrapassa o Império Português e se estende a todos os territórios colonizados pelos europeus. A mobilização por independência e autodeterminação envolveu países como Brasil, Angola, Cabo Verde, Guiné-Bissau, Moçambique, São Tomé e Príncipe, Macau, Timor-Leste, entre outros. Na Guiné-Bissau, as narrativas cinematográficas constroem a identidade nacional como uma unidade fictícia, imposta a povos diversos. O filme atua como retransmissor dessas narrativas, promovendo a autoconfiança

nacional, baseada na crença de uma origem, condição e aspirações comuns (Stam, 2006, p. 144).

Para Stam (2006), o Estado-nação se constitui pela imposição de uma identidade unificada sobre a diversidade de línguas e desejos. No caso guineense, mais de 24 povos com culturas próprias foram subsumidos à ideologia que propunha um Estado-nação nos moldes europeus. A ideia de um “homem novo” civilizado, moderno, distante dos costumes ancestrais foi central nesse projeto. Ser guineense moderno, porém, também implica valorizar suas raízes e negociar com outras identidades. No pós-independência, os idealistas do Estado acreditavam que poderiam guiar o povo rumo ao progresso, relegando à população o papel de seguidora. A força política caberia à elite; a força bruta, ao povo. Assim se concretiza o objetivo do desenvolvimento pós-libertação.

As identidades culturais são construções sociais e simbólicas, moldadas pela convivência e negociação, não por uma essência imutável. Hall (2006, p. 12) afirma que a ideia de uma identidade unificada é fruto de uma “confortadora narrativa do eu”. O Estado moderno, portanto, deve ser flexível e disposto a reformular suas práticas diante das demandas dos povos. Isso exige uma pluralidade de centros de poder, como sugere Ernesto Laclau (1990 *apud* Hall, 2006). Mesmo que alguns creiam na *guineendadi* estável, é importante reconhecer que toda identidade possui um elemento de fantasia. Por fim, os cidadãos devem participar da construção simbólica da nação sabendo que “uma nação é uma comunidade simbólica” (Schwarz, 1986 *apud* Hall, 2006, p. 48). E seu sentido nasce das histórias contadas sobre ela, das memórias que conectam passado e presente, e das imagens que a representam.

Falar sobre identidades na Guiné-Bissau é tratar das lutas de representação dos povos marginalizados e manipulados pelo Estado. É compreender a convivência entre os diversos grupos Fula, Balanta, Mandinga, Pepel, Manjaco, Felupe, Nalu, Crioulos, entre outros e suas negociações com a identidade nacional. Horta (2013, p. 657), observa que a identidade se baseia na convivência e na pluralidade, e não em fronteiras rígidas. Daí a necessidade de discutir marcadores identitários como língua, religião e cultura, destacando semelhanças e diferenças entre os povos guineenses aspectos que passaram despercebidos no filme. A Guiné-Bissau, como destacado, é um país de diversidade identitária,

composto por povos como Balanta/Brassa, Fula, Mandinga, Manjaco, Pepel/Papel, Bijagó, Mancanha/Brame, Beafada, Felupe, Nalu, Baiote, entre outros.

Por outro lado, é importante discutir o nacionalismo guineense, tema com duas principais vertentes. Alguns autores, como Mendy (1989), acreditam que o nacionalismo é a continuidade da resistência das antigas forças políticas autóctones; outros, como Correa (2021), destacam que o nacionalismo africano inclusive o guineense foi um novo evento da época, protagonizado pelo movimento pan-africanista. Esse movimento, de uma forma ou outra, influenciou a invenção da identidade nacional, sem que se possa descartar a continuidade das forças políticas autóctones, que tiveram desdobramentos no nacionalismo moderno.

Neste sentido, pode-se afirmar que a identidade nacional resultou das identidades da antiga Senegâmbia, sendo constantemente negociadas, inventadas e reinventadas. Essa identidade também foi produto do projeto político-ideológico pan-africanista, com diversos desdobramentos nas diferentes regiões da África pós-independência.

No caso específico da Guiné-Bissau, destaca-se o projeto político de criação do “homem novo”, voltado à modernização da sociedade. Cabe lembrar que, na época colonial, os povos, embora tenham perdido parte de suas identidades após a “emancipação total” do território nacional, foram obrigados a reinventá-las constantemente. Isso se observa nas vestimentas, músicas, alimentação, formas de troca, linguagem e outros aspectos, especialmente nas zonas urbanas e, em menor grau, nas zonas rurais. Essa situação se transformaria com a emancipação nacionalista, que prometia substituir o “homem velho” pelo “homem novo”.

Assim sendo, este texto contribui para a história da África contemporânea especialmente no que tange à Guiné-Bissau, ao abordar questões que instigam estudiosos e pesquisadores do continente, desde as configurações socioespaciais da antiga Senegâmbia até as construções identitárias dos povos da região, marcadas por conflitos, negociações e acordos. Também se destaca por discutir o nacionalismo guineense, cuja cronologia remonta à ocupação colonial no final do século XIX e início do século XX, após o Congresso de Berlim de 1885, e por abordar a estrutura colonial portuguesa, a luta pela independência e a afirmação da identidade nacional guineense.

Considerações finais

Compreende-se que o uso da fonte fílmica como instrumento de análise historiográfica contribui significativamente para a redefinição da história do contexto analisado. O arcabouço teórico adotado neste trabalho possibilita uma compreensão aprofundada dos debates em torno do cinema como fonte histórica, cuja relevância é incontestável na representação do pensamento, dos valores e das tensões de uma determinada sociedade. A obra cinematográfica analisada atua, assim, como ferramenta fundamental tanto na produção do conhecimento histórico quanto na revisão crítica das narrativas hegemônicas.

O filme *Udju Azul di Yonta* (1992), ao retratar aspectos socioculturais da Guiné-Bissau pós-independência, revela ideologias dominantes, formas de resistência e disputas simbólicas em um espaço-tempo historicamente marcado por projetos de emancipação. A análise do filme, articulada às contribuições teóricas de autores como Horta (2013), Hall (2006), Valim (2013) e Stam (2006), permitiu refletir sobre o papel do cinema na construção da identidade nacional. Tais identidades, forjadas a partir da união de diversos povos em torno da luta por uma sociedade livre, justa e inclusiva, são também resultado de disputas de sentido que se estendem ao campo das representações visuais.

Os filmes organizam eventos e ações em narrativas temporais que moldam interpretações do tempo histórico e da memória coletiva. Conforme observa Valim (2013), o cinema tem a capacidade de mediar o discurso histórico, tornar visível a esfera do poder e contribuir para a consolidação de sentimentos de nacionalidade. No caso guineense, o cinema pode promover a empatia entre povos distintos, estimulando a valorização dos heróis nacionais e dos patrimônios culturais imateriais. Dessa forma, aproxima o passado do presente e reforça o sentimento de pertencimento coletivo.

Compreender a identidade como um processo político e social em constante transformação implica reconhecer que ela envolve representações, disputas simbólicas e influências internas e externas. Assim, os significados atribuídos a símbolos, idiomas, heróis e tradições não podem ser vistos de forma essencialista, mas devem ser analisados em sua historicidade e pluralidade (Hall, 2006; Stam, 2003).

Nos Estados africanos recém-independentes, como a Guiné-Bissau, o debate sobre identidade tornou-se central. A coexistência de múltiplos povos – mais de vinte, no caso guineense – evidencia a complexidade das representações nacionais. As subjetividades individuais convivem com a identidade coletiva, e essas construções estão profundamente marcadas pelas lutas civis, pelas associações comunitárias e pelos movimentos juvenis.

Por fim, ao confrontar as perspectivas eurocêntricas com as propostas nacionalistas africanas, identificam-se contradições e aproximações. Embora os nacionalistas tenham buscado valorizar o continente africano, muitos de seus discursos continuaram a se apoiar em modelos europeus como paradigmas de desenvolvimento (Horta, 2013; Hall, 2006). A análise crítica dessas contradições evidencia a necessidade de repensar os projetos de Estado-nação com base na diversidade cultural e na valorização das especificidades locais.

Diante disso, reafirma-se a importância de caminhos alternativos, mais sensíveis à pluralidade dos povos africanos, como condição para a construção de sociedades mais representativas e inclusivas. Apesar das limitações enfrentadas pela Guiné-Bissau em diversos setores sociais, é possível vislumbrar um futuro em que todos os povos do país se reconheçam como parte de um mesmo projeto nacional. A construção da identidade nacional é um processo contínuo, que exige constante revisão, reinvenção e manutenção crítica.

Referências

AMONA, António. **Memória, política e construção da nação na Guiné-Bissau**. Bissau: INEP, 2020.

BARROS, José D'Assunção. Cinema e história: as funções do cinema como agente, fonte e representação da história. **Ler História**, n. 65, p. 127-159.

CARDOSO, Carlos. Formação e recomposição da elite política moderna na Guiné-Bissau: continuidades e rupturas (1910-1999). In: COLÓQUIO INTERNACIONAL ÁFRICA: TRADIÇÃO, MODERNIDADE E IDENTIDADE. 2004, Coimbra. **Anais [...]**. Coimbra: Centro de Estudos Sociais, Faculdade de Economia, Universidade de Coimbra, Colégio de S. Jerónimo, 2004.

CORREA, Sílvio Marcus de Souza. Resistências, resiliências e afetos: diálogos

entre história e literatura africanas. **Revista Transversos**, Rio de Janeiro, n. 22, p. 221-246, ago. 2021.

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

HORTA, Natália. Nação e identidade nacional: representações da África no cinema. **História: Debates e Tendências**, v. 13, n. 2, p. 348-367, 2013.

LOPES, Carlos. Construção de identidades nos rios da Guiné do Cabo Verde. **Africana Studia**, n. 6, p. 45-64, 2003.

MENDY, Peter Karibe. A economia colonial da Guiné -Bissau: “nacionalização” e exploração, 1915-1959. **Soronda: Revista de Estudos Guineenses**, v.9, p. 23-51, 1989.

MONTEIRO, Artemisa Odila Candé. **Guiné-Bissau: da luta armada à construção do Estado nacional e diversidade étnica (1959-1994)**. 2013. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) – Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2013.

NHAGA, Ghorque Joaquim. **Formação de identidade nacional na Guiné-Bissau**. 2011. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Universidade de Brasília, Instituto de Ciências Sociais, Departamento de Sociologia, Brasília, 2011.

STAM, Robert. **Introdução à teoria do cinema**. Campinas: Papirus, 2003.

STAM, Robert; SHOHAT, Ella. Crítica da imagem eurocêntrica: multiculturalismo e representação. In: SOARES, Marcos (Trad.). **Crítica da imagem eurocêntrica**. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

TÉ, Elói. **Identidade nacional e diversidade cultural na Guiné-Bissau**. Bissau: INEP, 2020.

UDJU AZUL DI YONTA. Direção: Flora Gomes. Produção: Angela Cerveira e Ana Costa. Roteiro e diálogos: Flora Gomes, Ina Césaire, David Lang e Manuel Rambout Barcelo. Guiné-Bissau/Portugal: Instituto Português de Cinema; Channel Four Television, 1992. 1 filme (92 min), son., color.

VALIM, Alexandre Busko. História e cinema. In: CARDOSO, Ciro Flamarion Santana; VAINFAS, Ronaldo (Org.). **Novos domínios da história**. Rio de Janeiro: Elsevier, 2012.

VALIM, Rodrigo Pereira. Cinema e história: uma relação possível. **História & Ensino**, v. 19, n. 2, p. 139-158, 2013.

WICK, Alexis. A nação no pensamento de Amílcar Cabral. In: LOPES, Carlos (Org.). **Desafios contemporâneos da África: o legado de Amílcar Cabral**. São Paulo: UNESP, 2012. p. 69-105.

Hollywood e a América Latina:

o caso do cinema *noir*

TATIANA BRANDÃO DE ARAUJO

O presente capítulo tem como objetivo apresentar um breve panorama de como a América Latina foi representada pelos filmes *noir* estadunidenses, durante as décadas de 1940 e 1950. Durante a discussão são destacadas as questões políticas relevantes ao contexto, como a Política de Boa Vizinhança no período da Segunda Guerra Mundial, assim como, questões históricas do próprio cinema estadunidense, dialogando com as ideias imperialistas e coloniais estadunidenses que permeiam a compreensão da América Latina ao longo da história. A partir de vários exemplos de filmes, o texto destaca a relevância da discussão para a compreensão dos fenômenos atuais e de como essas questões pontuam o passado recente da história dos EUA e também a história do cinema.

No documentário *Gringo in Mañana Land* (1995), a diretora Deedee Halleck discute como o cinema estadunidense, através diferentes tipos de filmes, representou a América Latina nas primeiras décadas do cinema, especialmente de 1920 a 1950. “O documentário de Halleck revela um consistente processo de hegemonia, neocolonialismo e exclusão da indústria hollywoodiana em relação à cultura da América Latina”¹ (Corseuil, 2020, p. 329). Além de

¹ Halleck's documentary reveals the Hollywood industry's consistent processes of hegemony, neocolonialism and exclusion in relation to Latin American culture.

mostrar como Hollywood explora as imagens construídas da América Latina, o documentário aborda a questão da dominação dos filmes estadunidenses nos mercados latino-americanos.

“Os exportadores de Hollywood estavam cientes que tão cedo quanto 1912, por onde seus filmes viajassem haveria uma demanda por outros produtos dos Estados Unidos”² (Miller, 1998, p. 373). De acordo com Miller (1998), na década de 1920, Argentina e Brasil na América do Sul, foram os países que mais receberam filmes hollywoodianos em seus mercados, junto com Austrália e Reino Unido. Segundo Alexandre Valim (2017), a América Latina foi de grande importância para a “expansão política e econômica” dos Estados Unidos nas primeiras décadas do século XX e, segundo ele, o “controle das comunicações” foi essencial para construir esse tipo de poder sob o continente. É relevante afirmar que, segundo Valim (2017), como parte dos objetivos dos EUA com a América Latina, existia uma ideia de “projeto civilizatório”. E isto está relacionado também em como o imperialismo estadunidense enxergava os países africanos e asiáticos, visões que fazem parte de Hollywood desde o início.

De acordo com Ella Shohat e Robert Stam (2006), a maioria dos filmes da era do cinema mudo foram produzidos na França, Estados Unidos, Alemanha e Reino Unido, países imperialistas com o maior interesse em ampliar suas próprias narrativas de conquista. Segundo Ella Shohat e Robert Stam (2006, p. 160):

Muitos dos primeiros filmes americanos de um só rolo, tais como *Cuban Ambush* (1898), *Roosevelt's Rough Riders* (1898), *Troop Ships for the Philippines* (1898) e *Landing of US Troops near Santiago* (1902), exaltam o júbilo imperialista nas ilhas do Caribe e nas Filipinas.

“A tecnologia e a narrativa do cinema emergiram quase ao mesmo tempo que algumas grandes transformações na política colonial”³ (Miller, 1998, p.

² Hollywood exporters were aware as early as 1912 that where their films travelled, demand was created for other US goods.

³ Cinema technology and narrative emerged around the same time as some major transformations in colonial politics.

373) e influenciou as histórias que eram contadas no começo da história do cinema. Além disso, como afirmado por Shohat e Stam (2006), a literatura escrita por europeus e estadunidenses, com uma perspectiva colonialista, influenciou histórias que estavam sendo escritas (ou adaptadas) para o cinema.

No período da Segunda Guerra Mundial, a “Política de Boa Vizinhança” foi uma ferramenta política importante com a América Latina, usando de todos os meios necessários para espalhar propaganda estadunidense e tirar recursos naturais para a máquina de Guerra (Tota, 2009; Valim, 2017). De acordo com Antonio Tota (2009), em seu livro *Imperialismo Sedutor*, o cinema era importante para espalhar um tipo de imagem da cultura e história estadunidense, valores presentes na chamada *American Way of Life*, e os Estados Unidos como um exemplo de democracia e sociedade moderna. Para Valim (2017), no caso do Brasil, o cinema era o produto mais importante da Política da Boa Vizinhança para construir uma ponte entre os dois países, e nas palavras de Tota (2009), o cinema foi uma das ferramentas no “projeto de americanização do Brasil”.

Quando se considera a década de 1940 para discutir a relação Hollywood e América Latina, é impossível não pensar na figura de Carmen Miranda. Não somente porque ela era presença constante nos filmes do período, principalmente na primeira metade da década, mas também pelo seu significado político na relação entre Brasil e EUA. Para o autor Tunico Amancio (2022), Miranda “potencializa a figura da mulher estrangeira, da mulher étnica, da dançarina sensual, enquanto vai cristalizar a personagem assexuada, a faladeira engraçada” (2022, p. 169), a que nunca ficará com o herói no final do filme.

De acordo com Amancio (2022), o modo como a imagem de Miranda foi utilizada nos filmes hollywoodianos é representativa do entendimento estadunidense sobre o Brasil e a América Latina em geral. Nos estudos de Amancio e Kathryn Bishop-Sanchez (2016), foi destacado como Miranda era entendida como um símbolo da América Latina como um todo, com uma mistura de figurinos coloridos e um híbrido de ritmos latinos. Independente do país, a representação era baseada em clichês e estereótipos.

No começo do livro de Tunico Amancio (2022, p. 29), base para o documentário *O Olhar Estrangeiro* dirigido por Lucia Murat (2006), uma pergunta é feita: “como as imagens do Brasil são produzidas no exterior? E qual é a fonte

para essas imagens?”. Essas perguntas podem ser estendidas à América Latina em geral, considerando os diferentes países e suas culturas. Para o autor, a imagem elaborada para a América Latina pelos Estados Unidos era uma mistura de ritmos, como rumba e samba, *sombreros*, malandros, expressões religiosas como o vodu e a ideia de um lugar selvagem. Por exemplo, no início da história do cinema as ilhas do Caribe eram representadas como lugares promíscuos e de expressões religiosas peculiares, como o vodu (Coleman, 2019). Desde o filme *Zumbi Branco* (*White Zombie*, 1932) foi estabelecida uma conexão entre o vodu e os zumbis nos filmes hollywoodianos.

É possível identificar no modo como Carmem Miranda e os músicos e dançarinos que a acompanhavam são apresentados, nos seus figurinos e nas misturas de ritmos, como tudo remete à América Latina como um todo. Ela é destacada como uma figura exótica diferente do padrão estadunidense, como na cena de abertura do filme de Busby Berkeley, *Entre a Loura e a Morena* (*The Gang's All Here*, 1943), na qual toca a música *Aquarela do Brasil* de Ary Barroso, que também foi trilha da animação da Disney *Saludos Amigos* (1942). Nessa cena, a personagem de Miranda é introduzida como uma mercadoria chegando no navio SS Brazil, assim como açúcar e café. Depois de alguns minutos o público entende que a cena integra uma apresentação que está acontecendo em uma casa noturna. Em outro momento, ela aparece com dançarinas loiras vestidas de preto, acentuando o contraste com o figurino colorido de Carmen. No final, ela entrega um saco de café para um homem, que afirma: *There's your good neighbor policy*.

Nos filmes em que Carmen Miranda atua, ela parece ter na narrativa a função de contrastar, visualmente e psicologicamente, com as protagonistas, normalmente interpretadas por uma atriz loira, como Alice Faye e Betty Grable. As diferenças entre ela e as demais, em termos de figurino, de construção de feminilidade e também na forma de falar inglês, é notável. No que se refere ao domínio do idioma, um dos elementos de identificação da latinidade, o personagem latino é representado como alguém que não sabe falar muito bem inglês ou tem um forte sotaque.

Muito distante dos musicais e comédias da Fox, nas quais Carmen Miranda aparecia, no mesmo período, o mundo violento do cinema *noir* trouxe outras questões que podem ser relacionadas à representação da América La-

tina no cinema. Na maioria dos filmes *noir* do período, assim como qualquer personagem não branco, os latinos são colocados na periferia das jornadas do personagem branco, principalmente os homens. Tal questão pode ser um elemento a debater, mas vale examinar como esses personagens aparecem na trama dos filmes e como a geografia do território da fronteira é uma paisagem recorrente nas histórias criminais, de viajantes e fugitivos.

Film Noir e a América Latina: um breve panorama

“Tudo vai estar bem assim que cruzarmos a fronteira”⁴ é a afirmação da personagem Margo (Faith Domerge) para Jeff (Robert Mitchum), em *Trágico Destino* (*Where Danger Lives*, 1950), durante a fuga dos dois para o México, devido a um crime cometido por Margo. A ambição de atravessar a fronteira, nos filmes *noir* das décadas de 1940 e 1950, é um elemento recorrente nas histórias e merece destaque nas discussões relacionadas a como Hollywood imaginava a América Latina. Alguns dos clichês presentes nos filmes de Carmen Miranda continuam presentes nos filmes *noir*, já que o continente continua sendo visto como um lugar exótico, de liberdade e sexualidade exacerbada. No entanto, em histórias sombrias sobre crimes, essas imagens são apresentadas de outra forma.

Segundo Imogen Sara Smith, “o filme *noir* é sobre pessoas que subvertem as regras, perseguem seus próprios interesses fora dos limites da sociedade decente e sobre como elas são destruídas pela sociedade – e por elas mesmas”⁵ (2011, p. 2). A autora aponta para um elemento relevante das histórias, nas quais os personagens, principalmente o protagonista, estão aprisionados, seja uma prisão institucional ou mental/emocional. Nesse sentido, existem alguns pontos que podem ser discutidos sobre esses filmes, sua relação com a América Latina e a necessidade dos protagonistas de quererem escapar de algum lugar, de pessoas ou de si mesmo. Um dos pontos a considerar é o significado de fronteira e sua importância para a história dos EUA, outro, são os motivos

⁴ Everything will be all right once we cross the border.

⁵ film noir is about people who break the rules, pursuing their own interests outside the boundaries of decent Society, and about how they are destroyed by Society – or by themselves.

que levam os personagens a sonhar com a fuga para a América Latina. Todos eles convergem para um entendimento específico do significado dos países ao sul da fronteira para Hollywood.

“Na década de 1940, os personagens do *noir* visitavam a América Latina com maior frequência que qualquer outro local estrangeiro, geralmente porque queriam encontrar alívio da repressão”⁶ (Naremore, 2008, p. 229), e um exemplo é o filme *Gilda* (1946), no qual os personagens vivem na Argentina. Esses são países representados como um alívio das repressões, tanto sexuais como em relação às leis, mas também apresentados como um tipo de paraíso distante das cidades estadunidenses. “Quero retornar ao México. Quero caminhar no sol novamente”⁷, afirma a personagem de Jane Greer antes de ser morta pela polícia nos minutos finais de *Fuga do Passado* (*Out of the Past*, 1947).

A personagem de Greer já tinha escapado de seu antigo namorado, o gangster interpretado por Kirk Douglas. Ela estava escondida no México e o detetive contratado pelo personagem de Douglas a encontrou. Após, eles supostamente se apaixonam, em cenas filmadas em um pano de fundo paradisíaco, e quando retornam aos EUA são novamente encontrados. A ideia de escapar para a América Latina é constante, e na linha do diálogo mencionado, a idealização de uma vida livre é notável, no caso, longe do namorado violento e da polícia, visto o seu envolvimento em alguns crimes.

Pela proximidade da fronteira, o México é o país mais desejado, mas não será sempre o destino dos personagens, como já mencionarei. O México funcionou nesses filmes como um porto seguro inalcançável, um destino fatal e um lugar para transgressão sexual momentânea (Auerbach, 2011). O país, e o sul da fronteira em geral, tem um significado simbólico que se mantém presente nos sonhos não realizados dos protagonistas fugitivos.

Em *Pacto de Sangue* (*Double Indemnity*, 1944) e *Fuga do Passado* (*Out of The Past*, 1947), os personagens quase escapam para o México. Em *Entre Dois Fogos* (*Raw Deal*, 1948), o personagem de Dennis O’Keefe quase escapa para o Panamá, sendo que em *Paixões em Fúria* (*Key Largo*, 1948), o gangster interpretado por Edward G. Robinson quase foge para Cuba. No estudo fei-

⁶ In the 1940s, noir characters visited Latin America more often than any other foreign locale, usually because they wanted to find relief from repression.

⁷ I want to go back to México. I wanna walk out on the sun again.

to por Tunico Amancio (2022), ele apresenta muitos exemplos de filmes de Hollywood e da Europa cujos personagens escolhem o Brasil como lugar de fuga da lei, que possibilita iniciar uma nova vida. Sua investigação é focada nos filmes realizados entre 1980 e 1990, logo, é possível concluir que esse elemento continua sendo explorado nas histórias ao longo dos anos.

O elemento de quase sempre chegar no lugar desejado é algo pertencente às narrativas *noir* e aos seus personagens, majoritariamente homens brancos e heterossexuais, que sempre parecem presos a uma vida específica. Eles até podem sonhar com outro tipo de vida, um ideal de vida “respeitável” em alguns casos, mas as chances de realizar os sonhos são praticamente nulos.

Segundo Imogen Smith (2011, p. 2), “[...] a força motriz das histórias *noir* é o desejo de escapar: do passado, da lei, do ordinário, da pobreza, de relações restritivas e das limitações de eu”⁸, porém, essa vontade persiste como uma impossibilidade. Outra característica de muitos dos personagens do *noir* é a insatisfação, seja com o relacionamento, com o trabalho ou o seu salário. Enquanto por um lado há o desejo de busca pela estabilidade, pela vida familiar nos subúrbios, há também os que desejam estar à margem do que a sociedade almeja como vida “decente”.

Fugir para a América Latina “também tem relação com o valor puramente simbólico dos cenários ao sul da fronteira, que oferece com contraponto visual da luz germânica e da arquitetura modernista”⁹ (Naremore, 2008, p. 230). Esse também é um elemento de idealização da América Latina – que supostamente não tem grandes metrópoles – e sobre o que significa viver nesses países. Independentemente de como são representados nos filmes, “é quase sempre associado com um desejo frustrado por romance e liberdade; repetidamente, oferece a promessa ilusória de calor e cor que irá contrabalançar com a *mise-en-scène* sombria”¹⁰ (Naremore, 2008, p. 230). Neste caso, as grandes cidades dos EUA, modernas, industrializadas e claustrofóbicas são representadas como algo do qual o protagonista quer escapar.

⁸ The force driving noir stories is the urge to escape: from the past, from the law, from the ordinary, from poverty, from constricting relationships, from the limitations of the self.

⁹ Also had to do with the purely symbolic value of south-of-the-border settings, which provided a visual counterpoint to the Germanic lighting and modernist architecture.

¹⁰ It is nearly always associated with a frustrated desire for romance and freedom; again and again, it holds out the elusive, ironic promise of a warmth and color that will countervail the dark *mise-en-scène*.

A representação negativa dos centros urbanos não iniciou com o cinema *noir* ou a literatura em que se basearam muitos dos filmes, nem é uma crítica exclusiva estadunidense. Como afirma Imogen Smith (2011, p. 20), “o desenvolvimento urbano favoreceu cada vez mais os carros, a tecnologia, a indústria e os negócios em detrimento das pessoas”¹¹, temas explorados pelo cinema estadunidense da década de 1940, mas que também aparecem no cinema alemão da década de 1920.

A cidade como lugar de multidões e sujeitos solitários, alienados, centrados em seus próprios problemas, e também possíveis vítimas da violência, pontuam o *noir*. O universo *noir* é de um individualismo exacerbado, em que é praticamente impossível confiar em alguém e a sobrevivência está relacionada com o talento individual de superação. Nesse quesito, a figura do detetive particular, personagens como Philip Marlowe e Sam Spade¹², são exemplos ideais do tipo que não sucumbirá à cidade.

Na cidade claustrofóbica do *noir*, com todos os perigos e “vícios”, visualmente representadas por iluminação sombreada, os sonhos de muitos protagonistas do cinema *noir* é por um lugar e uma vida diferente em um lugar paradisíaco e quente. A cidade também é representada como um lugar impróprio para a realização do desejo por uma vida familiar, não somente pelos perigos da violência e de “vícios”, mas também pelas dificuldades em encontrar trabalho capaz de sustentar o sonho.

Com relação à representação da cidade, por exemplo, no caso de *Fuga do Passado*, existe um contraste entre as paisagens do México, a pequena cidade da Califórnia onde o protagonista consegue se esconder do gangster por um tempo e a cidade de São Francisco. O contraste é enfatizado através do enquadramento da locação geográfica e da interação dos personagens nela, assim como, da iluminação das cenas, que visualmente indicam o que cada lugar significa para o espectador e para o protagonista. No caso, a cidade não é somente relacionada ao passado do qual o personagem gostaria de esquecer, mas também escapar.

“Caracterizado de forma mais reveladora por espaços transitórios (estações de trem, bares, hotéis baratos), a cidade sombria oferece uma alternativa

¹¹ Urban development increasingly favored cars, technology, manufacture and business over people.

¹² Personagens criados pelos autores Raymond Chandler e Dashiell Hammett, respectivamente.

à vida respeitável e estável, cuja imagem central é a casa da família”¹³ (Palmer, 2007, p. 69). Ela é representada como um lugar não familiar – principalmente à noite como já destacado – e é o ambiente perfeito para o protagonista desse tipo de história. É um lugar repleto de perigos ameaçadores à vida, assim como, à afirmação de sua identidade, já que muitos dos personagens são representados como em crise com o seu estar no mundo, o que dialoga com o período do pós-guerra.

De acordo com R. Barton Palmer (2007), muitos personagens do *noir* se encontram entre identidades em disputa, por exemplo, o personagem interpretado por Robert Mitchum em *Fuga do Passado*. Esse, mesmo ao tentar reconstruir a sua vida em uma pequena cidade na Califórnia, mudando de nome e se tornando dono de um posto de gasolina, nunca consegue fugir realmente do seu passado. O mesmo acontece no filme *Assassinos* (*The Killers*, 1944), no qual o protagonista tenta deixar seu passado de crimes, mas a possibilidade de uma vida “estável” nunca é alcançada. Nas narrativas *noir*, qualquer idealização relativa à vida em sociedade e familiar nunca está ao alcance do protagonista. E mesmo no caso de *Ato de Violência* (*Act of Violence*, 1949), no qual o protagonista tenta construir uma vida familiar no subúrbio, não há escape para o passado sombrio que o persegue até a morte.

Como afirmou Naremore (2008), os perigos das cidades também estão relacionados às pessoas diferentes que o protagonista encontra. Supostamente diferente da idealização do subúrbio, pensado como um lugar repleto de pessoas brancas e sem os perigos da vida urbana. Aqueles que caminham pelas cidades, principalmente à noite, tem mais chances dos encontros aleatórios com todos os tipos de pessoas, que podem oferecer risco de vida e nas quais não pode confiar. Quando se pensa na relação do protagonista com o urbano, há outros pontos relevantes sobre a relação com a América Latina.

Neste panorama de cidade, encontramos personagens que fogem de um modelo de vida considerada adequada, como criminosos e a própria *femme fatale*. Também será nesse contexto que o protagonista encontrará pessoas não brancas e homossexuais (Naremore, 2008). Na maioria dos casos, o cenário representa um tipo de perigo ao homem branco. É relevante notar como o

¹³ Characterized most tellingly by transient spaces (train stations, bar, cheap hotels), the dark city offers an alternative to respectable settled living, whose central image is the family home.

visual da cena, e até mesmo a trilha sonora, contribuem para criar um clima de tensão, apontando para a possibilidade de perigo. A ambiguidade, como característica frequente dos personagens nesses contextos, é também mais um elemento que revela o perigo de confiar nas pessoas.

Um dos lugares frequentes no cenário da cidade *noir* é o *nightclub*. Normalmente o dono é um gangster, sendo sempre o lugar onde o protagonista pode se perder de seus sonhos ou encontrar razões para ser assassinado. Um *nightclub* ou um bar é usualmente associado à vida noturna urbana, no caso do *noir*, é também um lugar de encontro entre pessoas não brancas, usualmente garçons, performers ou cantores/as. Como exemplos, cito o bar em que o detetive de *Fuga do Passado* encontra pistas sobre a personagem de Jane Greer, o Bar du Zombie, onde Humphrey Bogart e Lauren Bacall vão, em uma cena de *Uma Aventura na Martinica* (*To Have and Have Not*, 1944), um filme que se passa na Martinica. Também é possível elencar a performer que imitou Carmen Miranda em uma cena de *Alma em Suplício* (*Mildred Pierce*, 1945), ou a própria irmã de Carmen, Aurora Miranda, como cantora no filme *Dama Fantasma* (*The Phantom Lady*, 1944). Esses lugares são usualmente relacionados com atos criminosos e sexualidade exacerbada¹⁴.

É possível entender/discutir algumas cenas/personagens que vemos nesses filmes, ao considerar os tropos narrativos presentes. “No universo do discurso colonialista, metáforas, tropos e motivos alegóricos exerceram um papel fundamental na ‘figuração’ da superioridade europeia” (Shohat; Stam, 2006, p. 199), e identificá-los permite uma leitura ampla para debater as estratégias narrativas que legitimam certos discursos, mesmo que se considere como parte de um inconsciente. De acordo com Shohat e Stam (2006), esses tropos podem ser utilizados como forma de contestar esses discursos, mas no tema aqui em debate, não é o caso.

No livro dos autores, *Crítica da imagem eurocêntrica*, eles mencionam o tropo da animalização, na qual os estrangeiros, os colonizados e, no caso dos EUA, muitas vezes os indígenas, são representados como bestas e animais. Esse tropo apresenta essas características como naturais, legitimando o discurso de

¹⁴ É válido ressaltar que as personagens interpretadas por Carmen Miranda também trabalhavam em casas noturnas. No entanto, como seus filmes eram de comédia/musical, esses lugares não eram representados como perigosos e/ou hostis.

diferença biológica entre as pessoas não brancas e os brancos protagonistas dos filmes. No caso do cinema *noir*, esse tropo não é tão comum, mas é possível notar certos elementos dele em filmes como *Uma Aventura na Martinica* e em *Sangue da Pantera* (*Cat People*, 1942), no qual essa relação se torna explícita ao apresentar a transformação da protagonista em um animal.

Os tropos coloniais, como afirma Shohat e Stam (2006), também possuem suas especificidades regionais. “Eles associam a América Latina, e especialmente as mulheres latino-americanas, a epítetos verbais que evocam calor tropical, violência e paixão” (Shohat; Stam, 2006, p. 201). Esse é o caso do uso da imagem de Carmen Miranda no cinema estadunidense desde o seu primeiro filme no país, porém, isso atingiu também outras atrizes latinas que trabalharam nos EUA. Esses elementos, diretamente relacionados às mulheres latinas, também podem ser entendidos como transferidos para a própria representação dos países latinos como lugares de sexualidade livre e calor tropical. É importante afirmar que tais características dos tropos regionais modificam de acordo com a cultura e como ela foi/será representada no cinema dos EUA.

Por último, é relevante mencionar o tropo da infantilização que “representa os colonizados como se corporificassem um estágio primitivo do progresso humano individual ou do vasto desenvolvimento cultural” (Shohat; Stam, 2006, p. 203). Esse discurso foi muito direcionado aos povos indígenas ao longo da história, para afirmar uma suposta necessidade de “tutela do Estado” branco e colonizador, além de englobar as pessoas pretas. Nesse sentido, também é possível identificar esse tropo sendo legitimado nos filmes em alguns casos no cinema *noir*.

No caso do tropo da infantilização, o personagem latino não é representado como alguém ruim, ao contrário, se nota uma representação de exacerbada inocência, bondade, um discurso que também dialoga com uma ideia de natureza. Mesmo que filmes como *Do Lobo Brotou uma Flor* (*Ride the Pink Horse*, 1947) e *A Trágica Farsa* (*The Harder They Fall*, 1956), não escapem da importância concedida prioritariamente ao homem branco e sua subjetividade em conflito, ambos podem ser mencionados como se utilizando do tropo da infantilização.

No primeiro exemplo, o personagem do ator Robert Montgomery, Gagin, viaja para uma cidade do Novo México e é ajudado em sua jornada por dois

personagens locais, Pancho (Thomas Gomez) e Pila (Wanda Hendrix). Eles são representados como boas pessoas, genuínas e ingênuas, e só querem ajudar o personagem branco que se envolveu com pessoas que talvez o queiram morto, e até em momentos da história arriscam sua vida por Gagin. Para Dan Flory (2013), esse filme valoriza as ações dos personagens latinos em relação às pessoas brancas na narrativa, especialmente o protagonista. A forma que o protagonista enxerga o mundo, e até mesmo os personagens que o estão ajudando, expressa seu descontentamento e preconceito, que são mais evidentes em contraste com as ações de Pancho e Pila que o ajudam ao longo de todo o filme. De acordo com Flory (2013, p. 392):

O filme também claramente retrata esses étnicos “outros” como membros de uma rede social, uma comunidade, enquanto que o isolamento e alienação de Gagin são evidentes desde o momento em que pisou fora do ônibus na cena de abertura¹⁵.

Diferente da vivência comunitária das pessoas locais. Em um caso similar, *Trágica Farsa*, retrata um boxeador argentino (interpretado por Mike Lane) que é usado em lutas combinadas por agentes. Ele é representado como um homem ingênuo que realmente acredita que está ganhando as lutas e nada está sendo arranjado, pois seu foco é somente ter dinheiro para ajudar a família.

Por fim, diante das inúmeras questões apresentadas, e dos discursos que legitimam diferenças, um outro tópico relevante é a maneira como a fronteira geográfica entre EUA e América Latina é representada como um espaço de conflito. Nas palavras de Anzaldúa (1999, p. 25), “fronteiras são instaladas para definir os lugares que são seguros e inseguros para distinguir nós de eles”¹⁶. Essa questão é pertinente para entendermos a história dos Estados Unidos e também o histórico de colonização legitimado no avanço para o Oeste, com o genocídio dos povos indígenas e o confronto também com outros imigrantes considerados não brancos.

Gloria Anzaldúa (1999, p. 19) afirma que a fronteira entre EUA e México “*es una herida abierta*”, uma linha geográfica que carrega um significado de

¹⁵ The film also clearly depicts these ethnic “others” as members of a social network, a community, whereas Gagin’s isolation and alienation are evident from the moment he steps off the bus in the opening scene.

¹⁶ Borders are set up to define the places that are safe and unsafe to distinguish us from them.

“zona cultural” e “paisagem moral”, como argumenta o historiador Richard Slotkin (1992). Esse historiador entende a ideia de fronteira como “paisagem moral”, pois no discurso das narrativas nacionais ela demarca mais do que o espaço geográfico, mas a diferença cultural entre dois povos, discurso que nesse caso legitimou a superioridade branca e justificou a violência na conquista de territórios.

“Os norte-americanos usam a palavra *border* para a linha de delimitação entre dois países e *frontier* para a linha divisória entre a civilização e o *wilderness*” (Junqueira, 2018, p. 85). Mesmo que ambos tenham praticamente o mesmo significado na tradução para o português essa é uma distinção fundamental, já que a ideia de *frontier*/fronteira se desenvolveu, inclusive, com a legitimação dos estudos históricos de Frederick Jackson Turner, no século XIX, como uma divisão que distinguia civilização e barbárie. Uma distinção, que mesmo depois de considerado o fim dos territórios conquistados, permaneceu sendo utilizada, como afirma Richard Slotkin (1992), com um significado ideológico e sedimentando uma divisão entre os estadunidenses e os outros.

No período abordado do universo *noir*, é válido mencionar três filmes nos quais é proeminente a questão da tensão do território de fronteira e seu significado político. Primeiramente, o filme *Pânico nas Ruas* (*Panic in the Streets*, 1950), do diretor Elia Kazan, no qual um médico realiza a autópsia em um corpo e descobre que a pessoa era portadora de peste bubônica. A história relata os policiais tentando descobrir o motivo da contaminação, durante 48 horas antes da declaração de uma epidemia na cidade. O contaminado é um homem que atravessou ilegalmente a fronteira, com tal caracterização – mesmo que não diretamente – o filme pode ser lido com um discurso de defesa das fronteiras nacionais devido ao perigo oferecido pelos estrangeiros: aqueles que vem de fora podem infectar, adoecer os locais.

A ideia do perigo do estrangeiro carrega em si a defesa de uma pureza racial. Essa, uma concepção extremista branca muito presente na história estadunidense em relação ao preconceito racial contra pessoas pretas. Assim, destaco a relevância da leitura de imagens e de como os temas de um roteiro são articulados na narrativa pelo diretor.

Finalmente, dois filmes *noir* que tem suas ações na fronteira geográfica entre México e EUA, *Mercado Humano* (*Border Incident*, 1949), dirigido por

Anthony Mann, e *Marca da Maldade* (*Touch of Evil*, 1950), dirigido por Orson Welles. Ambos se destacam especialmente pela inclinação em criticar questões como a exploração de trabalhadores mexicanos por donos de fazenda nos EUA e a corrupção da polícia, respectivamente. “A fronteira mexicana é um local *noir* essencial: uma terra de ninguém povoada por fugitivos, imigrantes ilegais, e aqueles que os vitimam”¹⁷ (Smith, 2011, p. 137). Os dois filmes retratam histórias de violências, sobre lugares com pouca segurança e habitados por pessoas perigosas.

No início de *Marca da Maldade* tem um plano sequência no qual a câmera acompanha o deslocamento do casal protagonista, formado pelo policial mexicano, interpretado por Charlton Heston, e sua esposa, Janet Leigh, e um carro com outro casal. Ambos estão passando pela fronteira entre México e Estados Unidos e o carro explode, provocando uma investigação entre polícias dos dois países. A partir desse acontecimento os personagens adentram um universo de violência e corrupção, no qual correm risco de vida.

Esse lugar específico da fronteira, representado como um espaço de conflito e violência, não é considerado o lugar ideal para uma mulher branca. E isso fica claro, através das inúmeras vezes nas quais a personagem de Janet Leigh, esposa estadunidense do policial mexicano, corre risco de vida. Ela está em constante perigo, vítima da corrupção da polícia e da violência à qual é submetida. Como afirmou Imogen Smith (2011, p. 137), o filme de Welles

representa o México como um paraíso de férias, mas também, como uma terra sem lei para os americanos, tranquila, mas traiçoeira, repleta de contrabandistas, traficantes, gangsters exilados, bandidos solitários e assassinos e turistas escandalosos¹⁸.

No caso de *Mercado Humano*, o foco do filme é a dependência de fazendeiros do sul da Califórnia da mão-de-obra mexicana, e de como exploram as pessoas ilegais no país, submetendo-as a baixos salários. Não é incomum no cinema hollywoodiano do pós-guerra, especialmente o filme *noir*, discutir

¹⁷ The Mexican border is an essential noir locale: a no-man's land populated by fugitives, illegal immigrants, and those who prey on them.

¹⁸ Portray Mexico as a vacation paradise but also as a lawless land for Americans, easygoing but treacherous, rife with smugglers, drug dealers, exiled gangsters, lone murderous bandits, and egregious tourists.

temas sociais de destaque no período. Questões como antissemitismo, racismo e, no caso do filme de Mann, o uso e abuso de trabalhadores mexicanos que só desejavam uma vida melhor para si e suas famílias.

Assim como no filme *Moeda Falsa* (*T-Men*, 1947) de Mann, *Mercado Humano*, além de ser uma espécie de homenagem aos homens que trabalham nas forças policiais, não apresenta a ambiguidade moral que é uma marca do cinema *noir*. Percebe-se uma idealização no papel da Patrulha da Fronteira (Borde Patrol), colocados ali para cumprir não somente a defesa de território, mas ajudando os trabalhadores que estão sendo abusados (Smith, 2011).

Gregg Grandin (2019) discutiu em seu livro *The End of Myth*, que a violência é uma marca da fronteira, registrada desde a criação da Patrulha da Fronteira, na década de 1920, e era praticada por agentes do governo. A discussão sobre o longo histórico de violência contra imigrantes é fundamental e continua sendo usada como arma política pelo governo dos Estados Unidos, sendo essa uma discussão cada vez mais atual. No caso do filme de Anthony Mann, essa complexa questão aparece como um crime praticado por indivíduos maus.

Considerações finais

Há muito que pode ser dito sobre a relação entre Hollywood e América Latina. Como, por exemplo, a prática de *brown face*, no qual vemos o ator Marlon Brandon maquiado para interpretar Emiliano Zapata, em *Viva Zapata!* (1952), de Elia Kazan. Porém, o enfoque deste texto é um panorama crítico, a fim de que outras questões possam surgir a partir do que foi discutido, no caso, o foco exclusivo no cinema *noir*. Assim, não existe a pretensão em encerrar nenhum debate, mas amplificar uma das diversas discussões que podem ocorrer a partir da análise do cinema *noir*, e dos filmes do período em geral. São discussões que não se limitam apenas ao momento em que os filmes foram produzidos, já que esses filmes continuamente foram e são revisitados por cineastas ao longo da história. Quanto mais se entender um período histórico, mais se pode compreender os modos com os quais suas características são mantidas ou subvertidas nos tempos vindouros.

Através de histórias de crimes é possível debater injustiças sociais, desigualdades, preconceitos de raça e gênero, e entender o significado das violências que permeiam as relações humanas. Assim como, não somente em termos temáticos, o cinema da década de 1940 e 1950 influenciou, e continua influenciando, o cinema produzido não somente nos Estados Unidos. Na questão referente a como o cinema estadunidense representa países estrangeiros e imigrantes, é relevante entender a existência de um olhar histórico na construção de um “outro”, que pode ser estrangeiro, oriundo de outras culturas, ou até mesmo pessoas pretas, indígenas e homossexuais.

Muitas das questões debatidas não tiveram como início o cinema *noir*, da década de 1940, muito menos, como citado no texto, a relação entre Hollywood e América Latina. A escolha se deveu ao contexto marcante dessas relações, assim como em termos de intensificar as trocas culturais, com o interesse dos Estados Unidos de domínio de mercado e de perpetuação de sua cultura. A partir dessa década, muitos elementos dessa relação se sedimentaram na cultura dos países latino-americanos, assim como, outros tipos de intervenções que partiram dos Estados Unidos em vários países latino-americanos.

Essas discussões não se esgotam e continuam atuais, especialmente pelos caminhos da política estadunidense atualmente. Discutir o cinema da década de 1940 não se configura como algo que se perdeu no passado, seus temas e questões formais cinematográficas continuam relevantes para os que se interessam sobre os diálogos entre cultura e História. Desta forma, o texto buscou colocar em evidência um grupo de filmes que exemplificou um movimento cultural e político marcante de um período histórico determinado. Não tendo como foco neste espaço análises mais longas sobre cada uma dessas obras, ele deixa espaço e o convite para que tais análises ocorram futuramente.

Referências

ALMA EM SUPLÍCIO (Mildred Pierce). Direção: Michael Curtiz. Roteiro: R. Ronald MacDougall, baseado na obra de James M. Cain. Estados Unidos: Warner Bros., 1945. 1 filme (111 min), p&b, son.

AMÂNCIO, Tunico. **O Brasil dos Gringos**: imagens no cinema. São Paulo: Editora Polytheama, 2022.

ANZALDUA, Gloria. **Borderlands La Frontera**. San Francisco: Aunt Lute Books, 1999.

ASSASSINOS (The Killers). Direção: Robert Siodmak. Roteiro: Anthony Veiller, baseado na obra de Ernest Hemingway. Estados Unidos: Mark Hellinger Productions, 1946. 1 filme (103 min), p&b, son.

ATO DE VIOLÊNCIA (Act of Violence). Direção: Fred Zinnemann. Roteiro: Robert L. Richards e Collier Young. Estados Unidos: MGM, 1949. 1 filme (82 min), p&b, son.

AUERBACH, Jonathan. **Dark Borders**: Film Noir and American Citizenship. Durham: Duke University Press, 2011.

BISHOP-SANCHEZ, Kathryn. **Creating Carmen Miranda**: Race, Camp, and Transnational Stardom. Nashville: Vanderbilt University Press, 2016.

COLEMAN, Robin R. Means. **Horror Noire**: a representação negra no cinema de terror. Rio de Janeiro: DarkSide Books, 2019.

CORSEUIL, Anelise R. Gringo in Mañanaland: Latin America in Hollywood. **Interfaces**, v. 11, n. 4, 2020.

DAMA FANTASMA (The Phantom Lady). Direção: Robert Siodmak. Roteiro: Bernard C. Schoenfeld, baseado na obra de Cornell Woolrich. Estados Unidos: Universal Pictures, 1944. 1 filme (87 min), p&b, son.

DO LOBO BROTOU UMA FLOR (Ride the Pink Horse). Direção: Robert Montgomery. Roteiro: Ben Hecht e Charles Lederer, baseado na obra de Dorothy B. Hughes. Estados Unidos: Universal International Pictures, 1947. 1 filme (101 min), p&b, son.

ENTRE A LOURA E A MORENA (The Gang's All Here). Direção: Busby Berkeley. Roteiro: Walter Bullock, Nancy Wintner e George Root Jr. Estados Unidos: Twentieth Century Fox, 1943. 1 filme (103 min), color., son.

ENTRE DOIS FOGOS (Raw Deal). Direção: Anthony Mann. Roteiro: John C. Higgins. Estados Unidos: Edward Small Productions, 1948. 1 filme (79 min), p&b, son.

FLORY, Dan. Ethnicity and Race in American Film Noir. In: SPICER, Andrew; HANSON, Helen (ed.). **A Companion to Film Noir**. Sussex: Wiley Blackwell, 2013.

FUGA DO PASSADO (Out of the Past). Direção: Jacques Tourneur. Roteiro: Daniel Mainwaring, baseado na obra de Geoffrey Homes. Estados Unidos: RKO, 1947. 1 filme (97 min), p&b, son.

GILDA. Direção: Charles Vidor. Roteiro: Marion Parsonnet, Jo Eisinger e E. A. Ellington. Estados Unidos: Columbia Pictures, 1946. 1 filme (110 min), p&b, son.

GRANDIN, Gregg. **The End of the Myth: From the Frontier to the Border Wall in the Mind of America**. New York: Henry Holt and Company, 2019.

GRINGO IN MAÑANALAND. Direção: Dee Dee Halleck. Roteiro: Dee Dee Halleck, Nathalie Magnan e Che Che Martinez. Estados Unidos, 1995. 1 filme documental (61 min), color., son.

JUNQUEIRA, Mary Anne. **Estado Nacional e Narrativa da Nação (1776–1900)**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2018.

MARCA DA MALDADE (Touch of Evil). Direção: Orson Welles. Roteiro: Orson Welles, baseado na obra de Whit Masterson. Estados Unidos: Universal Pictures, 1958. 1 filme (95 min), p&b, son.

MERCADO HUMANO (Border Incident). Direção: Anthony Mann. Roteiro: John C. Higgins e George Zuckerman. Estados Unidos: Metro-Goldwyn-Mayer, 1949. 1 filme (94 min), p&b, son.

MILLER, Toby. Hollywood and the World. In: HILL, John; GIBSON, Pamela Church. **The Oxford Guide to Film Studies**. New York: Oxford University Press, 1998.

NAREMORE, James. **More Than Night: Film Noir in its Contexts**. Berkeley; Los Angeles; London: University of California Press, 2008.

PACTO DE SANGUE (Double Indemnity). Direção: Billy Wilder. Roteiro: Billy Wilder e Raymond Chandler, baseado na obra de James M. Cain. Estados Unidos: Paramount Pictures, 1944. 1 filme (106 min), p&b, son.

PAIXÕES EM FÚRIA (Key Largo). Direção: John Huston. Roteiro: Richard Brooks e John Huston, baseado na obra de Maxwell Anderson. Estados Unidos: Warner Bros., 1948. 1 filme (100 min), p&b, son.

PALMER, R. Barton. The Divided Self and the Dark City: Film Noir and Liminality. **Symplokē**, v. 15, n. 1/2, p. 66-79, 2007.

PÂNICO NAS RUAS (Panic in the Streets). Direção: Elia Kazan. Roteiro: Richard Murphy, Daniel Fuchs e Edna Anhalt. Estados Unidos: 20th Century Fox, 1950. 1 filme (96 min), p&b, son.

SALUDOS AMIGOS. Direção: Wilfred Jackson, Jack Kinney e Hamilton Luske. Roteiro: Ted Sears, William Cottrell e Webb Smith. Estados Unidos: Walt Disney Productions, 1942. 1 filme (42 min), son., color.

SANGUE DA PANTERA (Cat People). Direção: Jacques Tourneur. Roteiro: DeWitt Bodeen. Estados Unidos: RKO, 1942. 1 filme (73 min), p&b, son.

SHOHAT, Ella; STAM, Robert. **Crítica da Imagem Eurocêntrica**. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

SLOTKIN, Richard. **Gunfighter Nation: The Myth of the Frontier in Twentieth-Century America**. Norman: University of Oklahoma Press, 1992.

SMITH, Imogen Sara. **In Lonely Places: Film Noir Beyond the City**. North Carolina: McFarland & Company, 2011.

TOTA, Antônio Pedro. **O Imperialismo Sedutor: a americanização do Brasil na época da Segunda Guerra**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

TRÁGICA FARSA (The Harder They Fall). Direção: Mark Robson. Roteiro: Philip Yordan, baseado na obra de Budd Schulberg. Estados Unidos: Columbia Pictures, 1956. 1 filme (109 min), p&b, son.

TRÁGICO DESTINO (Where Danger Lives). Direção: John Farrow. Roteiro: Charles Bennett e Leo Rosten. Estados Unidos: RKO, 1950. 1 filme (82 min), p&b, son.

UMA AVENTURA NA MARTINICA (To Have and Have Not). Direção: Howard Hawks. Roteiro: Jules Furthman e William Faulkner, baseado na obra de Ernest Hemingway. Estados Unidos: Warner Bros., 1944. 1 filme (100 min), p&b, son.

VALIM, Alexandre. **O Triunfo da Persuasão: Brasil, Estados Unidos e o Cinema da Política de Boa Vizinhança durante a II Guerra Mundial**. São Paulo: Alameda, 2017.

VIVA ZAPATA!. Direção: Elia Kazan. Roteiro: John Steinbeck. Estados Unidos: Twentieth Century Fox, 1952. 1 filme (113 min), p&b, son.

ZUMBI, A LEGIÃO DOS MORTOS (White Zombie). Direção: Victor Halperin. Roteiro: Garnett Weston e William B. Seabrook. Estados Unidos: Victor & Edward Halperin Productions, 1932. 1 filme (69 min), p&b, son.

His white house:

o processo de branqueamento no filme *His House* (2020), de Remi Weekes

ALCEMAR JOSÉ DE MATTOS PITÁGORAS

Esse capítulo se propõe a apontar manifestações do processo de branqueamento como forma de manutenção da branquitude em tempos contemporâneos no longa metragem *His House*¹, de Remi Weekes. Além dessa lente racial, a vinculação do trabalho com a área da História torna imperativo que o debate acerca da película englobe informações sobre sua produção; dessa forma, uma ambientação temporal às questões raciais presentes em *His House is Housedsal* poderá ser executada, tornando possível analisar como o branqueamento se manifesta na Inglaterra durante o período de produção e lançamento do filme.

Os autores que formam a base teórica para a aplicação da lente racial serão citados ao longo do texto; para a análise cinematográfica aliada à historiografia, foram utilizados trabalhos de Laurent Jullier e Michel Marie (2009) e José D'Assunção Barros (2007). Barros (2007) sugere que o cinema, através do olhar do historiador, pode agir como agente, fonte ou como uma representação da história; no caso desse trabalho, *His House* será tratado como uma fonte histórica, pois

¹ No Brasil, o título do filme é *O Que Ficou Para Trás*. Optei por utilizar o nome original em inglês durante esse trabalho.

Qualquer obra cinematográfica – seja um documentário ou uma pura ficção – é sempre portadora de retratos, de marcas e de indícios significativos da sociedade que a produziu. É neste sentido que as obras cinematográficas devem ser tratadas pelo historiador como fontes históricas significativas para o estudo das sociedades que produzem filmes, o que inclui todos os géneros fílmicos possíveis (Barros, 2007, p. 6).

O filme foi assistido na plataforma de *streaming* Netflix, e os *frames* expostos nesse trabalho foram capturados pelo autor, com o intuito de enriquecer o texto. Tanto nos *frames* quanto nas descrições de diálogos do filme estarão os *timecodes* referentes, facilitando assim sua localização no filme pelo leitor. O formato seguido será o seguinte: entre colchetes, a hora, os minutos e os segundos, separados por dois pontos – [00:00:00]. Estarão presentes nos *frames* as legendas, para uma melhor conexão entre texto e imagem, no idioma inglês, com forma de preservar o sentido literário do filme.

Como o diretor/roteirista de *His House*, além de se mostrar muito reservado em relação à sua vida particular, é novato no mercado de cinema, a pesquisa sobre sua biografia foi de difícil realização; reportagens e entrevistas dadas por ele e pelo elenco durante a divulgação do filme se mostraram a fonte mais confiável de informação sobre o diretor e sobre o processo de criação e produção de *His House*.

Remi Weekes, nascido em 1988, é um cineasta londrino; foi estudante da *London College of Communication*, onde estudou cinema e produção de vídeos (Fox, 2021). Sua produção cinematográfica (até 2025) ainda é escassa: *His House* é seu primeiro e até então único longa metragem; antes disso, atuou como diretor em curtas, episódios de séries televisivas e um vídeo musical (IMDb, 2025a). Em entrevistas realizadas durante a divulgação do filme, Weekes destaca que foi feita uma pesquisa detalhada sobre a experiência de imigrantes no Reino Unido como base para o realismo social do filme (JoBlo.com, 2021).

Filme britânico, com caráter independente, *His House* teve sua produção anunciada em 2017. Em 2020 o filme foi exibido pela primeira vez, durante o *Festival de Sundance*, obtendo boas críticas. Devido à pandemia de Covid-19, não houve exhibições em salas de cinema; sua estreia para o grande público foi pela Netflix, em 30 de outubro de 2020. Apesar de sua produção possuir carac-

terísticas condizentes com a cena chamada *independente* (Netflix, 2020), Remi contou com o apoio de três empresas de renome no mercado cinematográfico: *New Regency Pictures*, *BBC Films* e *Vertigo Entertainment*. Assim, como ocorre no mercado fonográfico, é comum que grandes corporações da indústria cultural mantenham selos de baixo orçamento. Esses selos funcionam como espaços experimentais, permitindo o lançamento de novos talentos com riscos financeiros reduzidos para os investidores. Além disso, obras com temáticas mais polêmicas, desafiadoras ou de apelo limitado junto ao grande público – como *His House* – encontram, por meio desses selos, uma oportunidade de serem produzidas e distribuídas.

O filme foi premiado em algumas ocasiões: no *British Independent Film Awards* de 2021, onde ganhou nas categorias “melhor diretor”, “melhor performance por atriz”, “melhor cinematografia”, “melhores efeitos” e “melhor produção de design” (IMDb, 2025c). Ainda em 2021, no *British Academy Film Awards* (BAFTA), Weekes ganhou o prêmio de “melhor estreia como escritor britânico, diretor ou produtor” (IMDb, 2025c). Também concorreu em duas categorias no *National Association for the Advancement of Colored People* (NAACP) *Image Awards* em 2021, mas não foi premiado nessa ocasião (IMDb, 2025a).

Além de assinar a direção, Remi Weekes é também o responsável pelo roteiro de *His House*. Em declaração ao jornal *The Guardian*, o jovem cineasta fala sobre a criação do roteiro:

No início, não sabia bem como abordar o tema [...]. Mas então, pensando nas diversas comunidades em que cresceu no norte de Londres, Weekes se concentrou no tema da assimilação e em ‘quanto de si mesmo você está disposto a abrir mão para pertencer a um lugar’, e o roteiro tomou forma (Fox, 2021).

A escolha do elenco principal – o casal Bol e Rial Majur – foi realizada em 2018. Após o processo seletivo, fica evidente a intenção de escalar atores com vínculos estreitos com a experiência migratória africana rumo à Europa, confluindo assim com a temática central do filme. Sophe Dirisù², intérprete de Bol

² Uma curiosidade, que fortalece o vínculo do ator com sua ancestralidade: o nome Sophe tem origem na língua yorubá e significa “ser grato” (Milagres, 2020).

Majur, nasceu em Londres no ano de 1990, filho de imigrantes nigerianos que chegaram ao Reino Unido nos anos 1980 (IMDb, 2025b). O ator, que continua em atividade, tem se destacado em filmes e séries britânicas. Um de seus trabalhos mais recentes é o longa *My Father's Shadow*, filme que também aborda temas ligados às dificuldades enfrentadas por populações africanas. Wunmi Mosaku é a intérprete de Rial Majur; nascida na Nigéria em 1986, cresceu na Inglaterra, em Manchester (IMDb, 2025c). Atua em filmes, curtas e séries de TV, tendo participado de grandes produções como *Black Mirror*, *Loki* e *Deadpool & Wolverine*. Também é reconhecida por papéis que exploram identidade e deslocamento social.



Figura 1. Pôster de divulgação de *His House*. Fonte: Netflix.

Se faz imperativo que dedique algumas palavras ao branqueamento, ideologia importante para os objetivos desse trabalho. No Brasil, ao final do século XIX, as elites passaram a adaptar teorias raciais europeias, que exaltavam a pureza racial e condenavam a miscigenação como causa de degeneração social.

Nesse contexto, importou-se a ideia do *melting pot*, originalmente entendido nos EUA como integração de imigrantes brancos (Hofbauer, 2007, p. 152). Adaptado à mestiçagem, com o propósito de arianizar a população, o *melting pot* acabou originando o branqueamento (Santos, 2007, p. 192).

A ideologia do branqueamento prevaleceu até meados dos anos 1930, quando as teorias raciais clássicas passaram a ser criticadas (Santos, 2007, p. 194). Entretanto, é nítido que alguns preceitos dessa ideologia continuam presentes nas relações raciais, como por exemplo, o apagamento da memória ancestral. “A história, a memória e cultura desses povos [africanos e indígenas] também deveria ser eliminada, de acordo com setores das elites brasileiras” (Cavalcanti, 2023, p. 63). É nesse contexto que utilizo a palavra branqueamento nesse trabalho: a intenção da sociedade branca dominante de branquear povos negros, principalmente no âmbito cultural e estético, que ainda existe.

Com 93 minutos de duração, *His House* é classificado nos gêneros terror, drama e suspense. Para cumprir seu objetivo, este capítulo necessariamente recorrerá ao uso de *spoilers*, já que diversas cenas do filme evidenciam manifestações de racismo que precisam ser analisadas em detalhe.

Refugiados do Sudão do Sul, Bol e Rial (casal protagonista do filme) chegam à Inglaterra após uma jornada profundamente traumática, marcada pelos horrores da guerra civil e pela perda irreparável de uma suposta filha, Nyagak. O processo de solicitação de asilo os insere em um sistema rígido de controle estatal, no qual são submetidos a vigilância constante e restrições de liberdade, além de enfrentarem o racismo dos vizinhos britânicos. Bol, em busca de recomeço, enxerga como caminho possível de integração e estabilidade a perda de sua identidade. Rial, por sua vez, manifesta resistência a esse apagamento de memória. Mantendo intimidade com as tradições de sua terra e seu povo, ela se recusa a abdicar de sua história, que carrega consigo como forma de preservar sua identidade diante do exílio forçado.

A casa precária onde são alocados – suja e deteriorada – torna-se rapidamente palco de uma série de fenômenos que materializam seus sofrimentos passados. Uma entidade africana chamada de *apeth* (“bruxo da noite”, na tradução do filme) passa a atormentá-los, exigindo o pagamento de uma dívida moral relacionada à Nyagak. O tormento só terá fim quando o casal aceitar as exigências do *apeth*. Assim, os Manjur são forçados a encarar os limites da

integração forçada em meio à tensão de combater um personagem oriundo de sua cultura, enfrentando não apenas a violência da sociedade britânica, mas também os conflitos internos que carregam.

O tema central explorado por *His House* é a imigração no contexto europeu, com foco específico no Reino Unido. Diante disso, torna-se relevante refletir sobre a relação histórica entre a Inglaterra e o Sudão do Sul, país de origem do casal protagonista, Bol e Rial Majur. Essa relação, marcada por heranças coloniais, contribui para compreender a experiência dos imigrantes retratada no filme.

A região do Sudão foi colonizada em 1899 por britânicos e egípcios; o país foi dividido entre o Norte, arabizado e muçulmano, e o Sul, ocupado majoritariamente por povos africanos, alguns cristãos e outros animistas. Após a independência do Sudão em 1956, o Sul sofreu repressão do governo central, desencadeando duas longas guerras civis. Em 2011, o Sudão do Sul tornou-se independente, sendo assim o país mais jovem do mundo; logo o Sudão do Sul mergulhou em uma nova guerra civil, iniciada em 2013.

A variedade de povos africanos originários que partilham essa região, com sua pluralidade de crenças e visões da realidade, antagoniza com os anseios da criação de uma identidade nacional, que tem seus paradigmas impostos por um grupo dominante. As tentativas de acordos de paz, em 2015 e 2018, trouxeram avanços, mas tiveram implementação parcial. Os conflitos internos continuaram gerando multidões de deslocados e refugiados. Considerando que a produção de *His House* foi anunciada em 2017, é plausível supor que Remi Weekes já tivesse elaborado ao menos um esboço do roteiro por volta desse período. Assim, é possível que a construção da narrativa tenha ocorrido paralelamente às tentativas de pacificação do Sudão do Sul, país de origem dos protagonistas. A ambientação temporal do filme, embora não explicitamente indicada, remete o espectador a meados da década de 2010. Em uma das cenas – que será analisada mais adiante –, o diretor insere, de maneira sutil, uma pista que sugere com alguma precisão o período em que os eventos retratados se desenrolam.

Voltamos à questão da imigração. Com essa investigação sobre a criação do Sudão do Sul, fica mais claro entender por que o Reino Unido é um dos países mais procurados como asilo pelos sudaneses do sul. A Inglaterra (a coloni-

zadora) provém apoio financeiro e estrutural aos asilados do Sudão do Sul (o colonizado). No entanto, esse acolhimento não se traduz em integração plena: os imigrantes são alocados em espaços periféricos e são socialmente marginalizados, perpetuando, de certa forma, o processo iniciado pela colonização: a de subjugação da cultura do colonizado. Esse descaso com a integração do imigrante à sociedade britânica revela a manutenção da branquitude, na qual o homem branco europeu é projetado como o modelo ideal de cidadão. O racismo – que em *His House* está articulado com a xenofobia – é um dos mecanismos que sustentam essa estrutura de privilégios.

Bol e Rial tornam-se candidatos ao asilo e, como tal, precisam obedecer a uma série de regras, cujo descumprimento pode resultar em deportação imediata. O casal é obrigado a sobreviver exclusivamente com o auxílio financeiro fornecido pelo Estado e deve residir no imóvel que lhes for designado, sem possibilidade de escolha. Ao serem encaminhados à nova moradia, o agente responsável lhes comunica as demais restrições: não podem estudar, fazer amizades, possuir animais de estimação, realizar celebrações nem receber visitas (*His House*, 2020, [00:07:52]). O filme deixa evidente a ausência de qualquer esforço, por parte do Estado, em oferecer suporte social ou psicológico aos solicitantes de refúgio.

Em cenas seguintes, o despreparo da população ao redor do casal é apresentado. Rial, ao tentar encontrar uma clínica de saúde, pede informação a alguns meninos pretos do bairro (Figura 2). Naturalmente, a personagem se direciona a eles em seu idioma natal, o *dinka*. Os adolescentes, um tanto agitados e com ar jocoso, dão a informação; ao se despedirem, Rial utiliza seu idioma natal novamente, dando a certeza de que é imigrante aos garotos. A reação deles é severa: injúrias raciais, acompanhadas de risadas e xenofobia – “Volte para a maldita África” (*His House*, 2020, [00:27:23]) – são proferidas pelos garotos pretos (Figura 3).



Figura 2. Aproximação de Rial. Fonte: *His House*, minutos [00:26:30], Netflix.



Figura 3. Rial sofre injúrias. Fonte: *His House*, minutos [00:27:23], Netflix.

É nítida a desconexão dos adolescentes pretos, residentes no mesmo bairro do casal Majur, com a ancestralidade africana. O *bullying* sofrido por Rial é uma das consequências do processo de branqueamento: o apagamento da memória impede que os meninos tenham o mínimo de empatia pela imigrante; eles não a identificam como uma semelhante.

Na cena seguinte, a tensão gerada pela interação imigrante/nativo continua. Ao realizar exames clínicos, Rial tem que desenvolver um diálogo com a médica que está prestando o atendimento. Com o auxílio da câmera³, que foca ora o rosto da médica e ora o rosto da paciente, o desconforto e despreparo da profissional de saúde em lidar com estrangeiros é transmitido ao telespectador através das expressões faciais da atriz (Figura 4). Sem demonstrar interesse pelo passado de Rial, a médica elogia suas tatuagens, interpretando-as a partir de percepções e simbologias compartilhadas pela cultura dominante inglesa (Figura 5). No entanto, as marcas em sua pele têm um significado profundo: elas indicam a origem étnica de Rial e a identificam como pertencente a um povo específico. A protagonista auto infligiu algumas dessas tatuagens como estratégia de sobrevivência durante os ataques violentos promovidos por tribos rivais em sua região de origem (Figura 6). Durante o diálogo, Rial percebe que está sofrendo um deslocamento social: racismo, xenofobia e desinteresse pela sua identidade foram agressões vividas por ela nas duas cenas descritas.



Figura 4. Desconforto e constrangimento da médica.

Fonte: *His House*, minutos [00:28:02], Netflix.

³ Em parte da cena, Weekes manipula o campo e o contracampo para acentuar a dramaticidade das atrizes: ele posiciona a câmera de forma a induzir o telespectador a ter mesma filtragem que o personagem (Jullier; Marie, 2009, p. 23).



Figura 5. A tatuagem elogiada pela médica. Fonte: *His House*, minutos [00:28:11], Netflix.



Figura 6. As tatuagens auto infligidas. Fonte: *His House*, minutos [00:28:26], Netflix.

Antes de abordar algumas cenas centralizadas em Bol, é interesse destacar a trilha sonora que acompanham as duas cenas analisadas anteriormente. Antes mesmo de Rial encontrar os meninos negros, enquanto tentava achar o caminho para a clínica, a trilha sonora constrói uma atmosfera hostil, tensa, como se algo inusitado e até mesmo perverso pudesse acontecer a qualquer

momento. Ao encontrar os adolescentes, a trilha sonora continua de forma sutil, deixando em destaque o diálogo da cena; antes do corte final, a tensão volta, acompanhando as risadas e injúrias proferidas pelos garotos. O recurso sonoro empregado nessa cena é responsável por transmitir ao espectador as angústias cotidianas vividas por um refugiado. Nesse contexto, perder-se entre as ruas da vizinhança e pedir informações transformam-se em situações carregadas de tensão e dramaticidade. O imigrante é constantemente tomado pela preocupação com sua própria conduta e receoso em relação ao modo como será tratado pela população local.

Na cena da clínica, a tensão não é construída pela trilha sonora – que, aliás, está ausente nesse momento –, mas sim pela atuação intensa das duas atrizes. O desconforto emerge da expressividade delas, realçada pelas tomadas de câmera que acentuam a carga dramática. O diálogo funciona como o último elemento que completa a ambientação da cena. Nesse ponto, é nítido como o cinema pode utilizar de diversos mecanismos para transmitir ideias ao espectador: em um momento, a música é o pilar central da expressividade da cena; no outro, esse lugar é ocupado pela dramaturgia.

Bol, o marido, está convencido de que a integração à sociedade britânica é o único caminho para a sobrevivência. O medo constante da deportação e uma provável dominação cultural inglesa sobre o Sudão do Sul o impelem a aceitar (e até mesmo defender) o processo de branqueamento. Uma das primeiras cenas a tratar dessa questão diretamente ocorre quando Bol é abordado por um membro de uma Igreja Metodista, que o convida a recolher algumas doações [00:18:03]. Ao entrar no local, depara-se com um grupo de locais assistindo a uma partida de futebol do Liverpool, provavelmente válida por um campeonato nacional. Em meio ao ambiente descontraído e comunitário, nosso protagonista, até então ignorado por todos, se junta espontaneamente aos torcedores, entoando com eles um cântico popular dedicado ao jogador Peter Crouch⁴ (Figura 7). A câmera alterna o rosto de Bol e os rostos dos presentes, revelando um momento de acolhimento e aprovação dos nativos diante da tentativa do

⁴ Peter Crouch atuou no Liverpool entre 2005 e 2008, tornando-se rapidamente um jogador popular entre os torcedores (Liverpool F.C., 2024). Esse é o único momento de *His House* onde há um indício da época em que o filme é ambientado; se estabelecermos que os eventos se passam nesse limite temporal, Bol e Rial estariam fugindo da guerra civil que assolou o Sudão do Sul antes da independência do país, em 2011.

imigrante de participar da cultura local (Figura 8). Esse gesto carrega um peso simbólico, indicando tanto o desejo de Bol por pertencimento, quanto os limites e possibilidades dessa aceitação social, que só será validada se o estrangeiro adotar a cultura nativa.



Figura 7. Bol canta junto com os torcedores. Fonte: *His House*, minutos [00:18:39], Netflix.



Figura 8. Interação positiva dos nativos com Bol. Fonte: *His House*, minutos [00:18:40], Netflix.

Outra cena em que é clara a conformidade de Bol em relação às imposições da sociedade branca é a ida ao shopping. Após um episódio que será discutido adiante, o personagem precisa comprar roupas novas. Ao olhar calças e camisas (Figura 9), Bol observa os anúncios, abundantemente espalhados nas paredes do estabelecimento, para buscar referências, algum exemplo de como se vestir de forma “correta”. Os anúncios não trazem pessoas negras (Figura 10) – todos os modelos são brancos. No entanto, essa ausência não parece incomodar Bol. A atuação transmite a impressão de que o personagem sequer percebe a falta de representatividade nas propagandas. Em vez disso, ele prontamente se identifica com as imagens expostas e adota as roupas sugeridas, renunciando a mais um traço de sua identidade em favor do branqueamento⁵.



Figura 9. Bol se veste adequadamente. Fonte: *His House*, minutos [00:42:27], Netflix.

⁵ Novamente a trilha sonora transforma uma cena corriqueira em um momento de tensão; nesse caso, como apoio à atmosfera sonora, um episódio de preconceito é adicionado à cena – o segurança da loja vigia Bol desde sua entrada no estabelecimento, perseguindo-o durante as compras.



Figura 10. A roupa adequada no modelo adequado.

Fonte: *His House*, minutos [00:42:42], Netflix.

Mesmo em momentos íntimos, seguro do julgamento da sociedade branca, Bol segue com o processo de branqueamento. Exemplo disso é a cena do jantar: Rial prepara uma refeição, esperando seu marido voltar de um dia de atividades variadas. Apesar de contente com a surpresa, Bol repreende Rial por não ter usado a mesa para servir o jantar; além disso, ele insiste que a esposa utilize talheres para se alimentar. Apesar do protesto dela – “tudo o que eu sinto é o gosto de metal” –, ele se mostra irredutível: “você vai se acostumar” (*His House*, 2020, [00:32:16]). Bol não está somente vivendo o branqueamento: ele o vê como única forma de não ser deportado, normalizando o processo e o impondo à sua companheira. Em conformidade com essa ideia, durante uma discussão ocorrida no jantar, o protagonista refuta seu idioma nativo, se opondo ao clamor da esposa: “eu irei falar meu idioma mãe” (*His House*, 2020, [00:35:41]).

O jantar também serve de cenário para o embate entre Bol e Rial acerca do *apeth* pela primeira vez. As visões (versões distorcidas e aumentadas da realidade traumática vivida pelos dois antes e durante a fuga do Sudão do Sul) causadas pelo bruxo da noite, assolam tanto o marido quanto a esposa. Enquanto Rial encara a perseguição do bruxo como uma realidade, Bol reluta em aceitar a visão da esposa sobre os acontecimentos “sobrenaturais” que os assolam; essa atitude é condizente com o processo de branqueamento que está vivenciando,

pois o *apeth* o remete à sua terra natal, às suas crenças, à sua ancestralidade. Entretanto, a ruptura com sua identidade ainda não foi completada: Bol atribui as visões a algum tipo de maldição, ocasionada pelas roupas e objetos que sobreviveram à fuga. A solução está no fogo (Figura 11): a queima desses itens finalizaria a maldição, e é exatamente a atitude que ele toma. A cena da queima dos objetos pontua mais uma ruptura do protagonista com sua memória ancestral, cedendo mais uma parte de sua identidade à branquitude.



Figura 11. Fim da maldição através do fogo. Fonte: *His House*, minutos [00:40:53], Netflix.

O *apeth* possui uma limitação crucial: para cobrar sua dívida, ele depende da admissão de culpa por parte do personagem. Apenas próximo ao desfecho do filme é revelado que Nyagak, a suposta filha do casal, na verdade era uma criança sequestrada por Bol. Foi esse ato que lhe garantiu um lugar em um transporte que os levaria para longe do conflito armado. Como forma de pagamento, o *apeth* exige possuir o corpo do sequestrador, o que só pode ocorrer mediante a abertura espontânea de sua carne. Com a relutância de Bol, o bruxo tenta convencer Rial a infligir um ferimento no marido; porém, o protagonista acaba por aceitar a punição por seus atos, e abre um corte profundo em seu braço, permitindo a posse de seu corpo pelo *apeth* (Figura 12). Esse processo é interrompido pela esposa, que degola o bruxo e salva o esposo.



Figura 12. A possessão. Fonte: *His House*, minutos [01:20:36], Netflix.

Chamo primeiramente a atenção para o posicionamento identitário dos protagonistas: o marido é cada vez mais assimilado pela cultura local, ficando assim cada vez mais distante de sua ancestralidade; a esposa reluta desde as primeiras cenas do filme a aceitar que deve se submeter ao regramento cultural nativo, pois isso significa a refutação de sua própria identidade. O segundo ponto de destaque é sobre a representação visual do *apeth*, que até os momentos finais: o bruxo remete a um homem branco idoso, careca, de olhos claros, como se fosse uma materialização da branquitude (Figura 13, na próxima página).

O processo de branqueamento, sob uma ótica contemporânea, não visa branquear geneticamente um indivíduo; há maneiras de se “tornar branco”. A perda de identidade se mostra uma forma eficaz de destruir a ancestralidade, a autoestima e privar de ascensão social as populações minoritárias de uma determinada região. O imigrante irá ocupar somente o espaço reservado a ele pela classe dominante, que na Inglaterra se mostra majoritariamente branca.



Figura 13. A branquitude se materializa. Fonte: *His House*, minutos [01:20:08], Netflix.

A forma em que se dá a possessão de Bol pelo *apeth* pode simbolizar a prostração definitiva do indivíduo frente à branquitude. Todos os elementos que o ligam às suas raízes – suas crenças, seus costumes, sua memória, seus trajes, seus traços – devem ser substituídos pelos valores locais, pois a identidade dos refugiados não é reconhecida pela sociedade britânica. A ancestralidade não pode conviver com a branquitude; ela deve ser destruída durante o processo de branqueamento.

A identidade do casal encontra refúgio em Rial; ela enxerga a branquitude como uma ameaça à sua individualidade. O *apeth* parece saber disso, pois tenta persuadi-la a ferir o esposo com ofertas que a remetem à sua terra natal, como a devolução de Nyagak. Mas Rial não aceita que a branquitude destrua seu esposo: com a morte do bruxo, ela impede a possessão de Bol, e entende que é possível construir um novo lar sem destruir sua identidade. Os Manjur parecem ter alcançado um equilíbrio entre a preservação de suas identidades e a inserção em uma nova cultura; a branquitude continua à espreita, mas a consciência de quem são e a preservação da memória ancestral se tornam uma forma de resistência a um sistema que privilegia brancos.

Referências

BARROS, José d'Assunção. Cinema e história – as funções do cinema como agente, fonte e representação da história. **Ler História**, [s. l.], n. 52, p. 127–159, 2007.

CAVALCANTI, Hannah da Cunha Tenório. **Memória cultural, música popular afro-brasileira e gênero**: as mulheres no samba carioca. 2023. Tese (Doutorado em Memória Social) – Programa de Pós-Graduação em Memória Social, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2023.

FOX, Killian. Remi Weekes: ‘To be nominated for a Bafta is up there in terms of great fantasies’. **The Guardian**, Inglaterra, 2021. Disponível em: <https://www.theguardian.com/culture/2021/apr/10/remi-weekes-his-house-sundance-bafta-awards>. Acesso em: 28 jul. 2025.

HIS HOUSE. Direção e roteiro: Remi Weekes. Inglaterra: Netflix; New Regency Pictures; BBC Films; Vertigo Entertainment, 2020. 1 vídeo (93 min), son., color.

HOFBAUER, Andreas. Branqueamento e Democracia Racial: sobre as entranhas do racismo no Brasil. In: ZANINI, Maria Catarina Chitolina (Org.). **Por que “raça”?: reflexões sobre a “questão racial” no cinema e na antropologia**. Santa Maria: UFSM, 2007. p. 151–188.

INTERNET MOVIE DATABASE (IMDb). **Remi Weekes**. 2025a. Disponível em: <https://www.imdb.com/pt/name/nm3676311/>. Acesso em: 28 jul. 2025.

INTERNET MOVIE DATABASE (IMDb). **Șoșe Dirisù**. 2025b. Disponível em: https://www.imdb.com/pt/name/nm5444837/?ref_ext_shr_lnk. Acesso em: 28 jul. 2025.

INTERNET MOVIE DATABASE (IMDb). **Wunmi Mosaku**. 2025c. Disponível em: https://www.imdb.com/pt/name/nm2148911/?ref_ext_shr_lnk. Acesso em: 28 jul. 2025.

JOBLO.COM. **His House Interview with Director Remi Weekes**. [S. l.]: JoBlo Celebrity Access, 2021. 1 vídeo (15 min), son., color. Publicado no YouTube por JoBlo Celebrity Access. Disponível em: https://youtu.be/lSxw_ZqCDdM. Acesso em: 28 jul. 2025.

JULLIER, Laurent; MARIE, Michel. **Lendo as Imagens do Cinema**. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2009.

LIVERPOOL F.C. Past Players: Peter Crouch. **Liver Pool F.C.**, Inglaterra, 2024. Disponível em: <https://www.liverpoolfc.com/info/peter-crouch>. Acesso em: 29 jul. 2025.

MILAGRES, Agostinho da Silva. **Dicionário Yorubá**. 2020. Disponível em: https://www.academia.edu/43089409/Dicion%C3%A1rio_Yor%C3%B9b%C3%A1. Acesso em: 28 jul. 2025.

NETFLIX. **His House**. 2020. Disponível em: <https://www.netflix.com/br/title/81231197?vlang=pt>. Acesso em: 28 jul. 2025.

SANTOS, Miriam de Oliveira. Um Breve Painel dos Estudos Sobre Raça no Brasil. In: ZANINI, Maria Catarina Chitolina (Org.). **Por que “raça”?:** breves reflexões sobre a “questão racial” no cinema e na antropologia. Santa Maria: UFSM, 2007. p. 189–204.

Sobre os autores e autoras

Alcemar José de Mattos Pitágoras

Mestre em História pela Universidade de Passo Fundo (UPF). Graduado em Música – instrumento pela mesma instituição. Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/4719970812603906>.

Alexandre Saggiorato

Professor do curso de Música e do Programa de Pós-Graduação em História da Universidade de Passo Fundo (UPF), possui graduação em Licenciatura em Música e Mestrado e Doutorado em História pela mesma instituição. Parte do seu doutorado foi realizado em período sanduíche na Tulane University, nos Estados Unidos onde foi orientado pelo professor Dr. Christopher Dunn. Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/4575012299345394>.

Auselita dos Santos Coelho Brito

Doutoranda em História pela Universidade de Passo Fundo (UPF). Bolsista da FUPF. Mestra em História pela Universidade Católica de Pernambuco (UNICAP). Licenciada em História pela Universidade de Pernambuco (UPE) - Campus Petrolina. Atua como professora do quadro efetivo na Rede Estadual da Bahia e na Rede Municipal de Juazeiro/BA. Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/4182188903634650>.

Cláudia Mariza Mattos Brandão

Doutora em Educação, com pós-doutorado em Criação Artística Contemporânea (Universidade de Aveiro, Portugal). Professora do curso de Artes Visuais – Licenciatura e do Programa de Pós-Graduação em Artes, no Centro de Artes da Universidade Federal de Pelotas. Líder do PhotoGraphein – Núcleo de Pesquisa em Fotografia e Educação (UFPe/CNPq). Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/4898554772122279>.

Crislaine Teresinha Arbusti

Mestra em História pela Universidade de Passo Fundo (UPF). Graduada (licenciatura) em Artes Visuais pela UPF e em Letras pelo Centro Universitário Internacional (UNINTER). Possui pós-graduação em Arteterapia pela UPF e em Marketing e Mídias Sociais pela UNINTER. Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/6790051181492700>.

Felipe Cittolin Abal

Doutor em História pela Universidade de Passo Fundo. Docente do Programa de Pós-Graduação em História da Universidade de Passo Fundo. Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/2584975972936590>.

Francisco Pereira Gomes de Oliveira

Doutorando em História pelo Programa de Pós-Graduação em História da Universidade de Passo Fundo (PPGH/UPF). É bolsista da CAPES. Mestre em Sociedade e Fronteiras pela Universidade Federal de Roraima (PPGSO/UFRR). Especialista em Literatura Contemporânea pela Faculdade de Educação São Luís. Graduado em Letras – Língua Portuguesa/Inglesa pela Universidade Federal de Roraima (2012). Professor de Língua Portuguesa/Inglesa do Colégio de Aplicação da Universidade Federal de Roraima (CAp/UFRR). Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/5854532360747519>.

Gerson Luís Trombetta

Doutor em Filosofia pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (2006) com pós-doutorado na Universidade Federal de Minas Gerais (2015). É professor titular e pesquisador da Universidade de Passo Fundo no Programa de Pós-Graduação em História e no Programa de Pós-Graduação em Letras. É autor do livro “Harmonia e ruptura: a Crítica da Faculdade do Juízo e os rumos da arte contemporânea” (2015) e de diversos artigos e capítulos sobre temas que se encontram na fronteira entre História, Cinema, Filosofia e Literatura. ORCID: <http://orcid.org/0000-0001-8607-2029>. Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/7534120171087943>

João Alberto Zanandréa

Mestre em História pela Universidade de Passo Fundo (UPF). Licenciado em História pelo Centro Universitário Fael – UNIFAEL. Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/6320148180013793>.

Larissa de Godoi

Mestra em História pela Universidade de Passo Fundo (2026). Graduada em Comunicação Social pela Universidade Estadual de Campinas (2015). Graduada em História pela Universidade Paulista (2023). Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/9309842424198953>.

Larissa Licks

Mestra em História pela Universidade de Passo Fundo (2026), onde foi bolsista da CAPES. Graduada em História – Licenciatura pela Universidade Federal da Fronteira Sul (2023). Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/6709713232855404>.

Lisandra Roman

Mestranda em História pela Universidade de Passo Fundo (UPF). É bolsista da CAPES. Licenciada em História pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/7635001229079289>.

Luiz Felipe Voss Spinelli

Doutor em Letras – História da Literatura pela Universidade Federal do Rio Grande (FURG). Realizou pós-doutorado no Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Pelotas (UFPel). Professor de Língua Portuguesa e Literatura da Escola SESI de Ensino Médio Eraldo Giacobbe. Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/3316751576275246>.

Marina Pereira Penteado

Doutora em Literatura Comparada pela Universidade Federal Fluminense. Realizou estágio de pós-doutorado no Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura da mesma instituição (2020–2022), com pesquisa sobre ficção climática e crítica feminista do Antropoceno. Atualmente é professora adjunta do Instituto de Letras e Artes da Universidade Federal do Rio Grande e coordenadora adjunta do Programa de Pós-Graduação em Letras – História da Literatura da mesma universidade. Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/1748010861441799>.

Raphael Albuquerque de Boer

Graduado em Letras Português/Inglês pela Universidade Federal do Rio Grande (2005). Mestre em Letras (Inglês e Literatura Correspondente) pela Universidade Federal de Santa Catarina (2008) e doutor em Letras Inglês (Estudos Literários e Culturais) pela mesma instituição (2014). Realizou doutorado-sanduiche no Birkbeck College, London, sob supervisão de Laura Mulvey. Possui pós-doutorado em Cinema e Gênero pela Universidade Tuiuti do Paraná e pós-doutorado em Estudos de cinema, gênero, sexualidade e queer pela Universidade Federal de Santa Catarina. Professor adjunto do Instituto de Letras e Artes da Universidade Federal do Rio Grande (FURG). Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/8623129927099070>.

Roberto Carlos Rodrigues

Doutorando em História pelo Programa de Pós-Graduação em História da Universidade de Passo Fundo (UPF), com bolsa de fomento da FUPF. Mestre

em História pela Universidade de Passo Fundo (2020). Graduado em História pela Universidade do Oeste de Santa Catarina (UNOESC) (2012). Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/4533620310756520>.

Tatiana Brandão de Araujo

Doutora em História pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS). Realizou pós-doutorado no Programa de Pós-Graduação em Arte e Cultura Visual da Universidade Federal de Goiás (PPGACV/UFG), onde desenvolveu a pesquisa “Rebobinando Filmes e Memórias: um exercício poético e autobiográfico”. Mestre em Literatura pela Universidade Federal de Santa Catarina e bacharel em História pela Universidade Federal do Rio Grande. Pesquisadora do PhotoGraphein – Núcleo de Pesquisa em Fotografia e Educação (UFPel/CNPq) e do Grupo de Pesquisa Núcleo de Práticas Artísticas Autobiográficas (NuPPA/UFG/CNPq). Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/6730500502570125>.

Virgínio Vicente Mendes

Doutorando em História pela Universidade Federal do Paraná (UFPR). Mestre em Estudos Africanos, Povos Indígenas e Culturas Negras pela Universidade do Estado da Bahia (UNEB). Graduado em História pela Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-Brasileira (UNILAB) e em Humanidades pela Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-Brasileira (UNILAB). Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/4032056005065978>.

Vítor Mateus Viebrantz

Doutorando em História pelo Programa de Pós-Graduação em História da Universidade de Passo Fundo (PPGH/UPF). É bolsista do PROSUC da CAPES. Graduado (2022) e mestre (2024) em História pela Universidade de Passo Fundo. Possui graduação (2025) em Letras – português e espanhol pelo Centro Universitário ETEP. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0259-5226>. Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/6010470168462689>.

Wandressa Lima de Oliveira

Doutoranda em História pela Universidade de Passo Fundo (UPF), com bolsa da FUPF. Mestra em História pela Universidade de Passo Fundo (2024). Graduada em História pela Universidade Estadual do Ceará (UECE) e em Letras – Língua Portuguesa/Inglês pela Faculdade Venda Nova do Imigrante (FAVENI). Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/2221145445265593>.

Welisson Bernardi

Mestrando em História pelo Programa de Pós-Graduação em História da Universidade de Passo Fundo (PPGH/UPF). Graduado em História – Licenciatura pela Universidade Federal da Fronteira Sul (UFFS). Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/8836193738587301>.

Willian Scalco Pain

Mestre em História pela Universidade de Passo Fundo (UPF). Graduado em História – Licenciatura pela mesma instituição. Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/6259559143272110>.

ESTA OBRA FOI COMPOSTA EM DAZZLE UNICASE E
EM MINION PRO PELA ACERVUS EDITORA



ACERVUS EDITORA

Av. Aspirante Jenner, 1274 – Lucas Araújo

Passo Fundo | Rio Grande do Sul | Brasil

Tel.: (54) 99676-9020

acervuseditora@gmail.com

acervuseditora.com.br

O propósito do livro “[...] estará plenamente alcançado se o caro leitor se sentir provocado a rever criticamente os reducionismos que ainda ecoam na expressão ‘entendeu ou quer que eu desenhe?’ e, a partir disso, dispor-se a realizar, como sugere Marc Ferro, uma ‘leitura histórica do filme e uma leitura cinematográfica da história’. Trata-se, em última instância, de reconhecer que todo filme é histórico e que toda história, de algum modo, daria um filme”.

Gerson Luís Trombetta



PPGH - PROGRAMA DE
PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA
NEMEC - NÚCLEO DE ESTUDOS
DE MEMÓRIA E CULTURA